



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Thiago Lucion

Aztlán e Chronos III para Violoncelo solo de Roberto Victorio

NATAL-RN

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Thiago Lucion

Aztlan e Chronos III para Violoncelo solo de Roberto Victorio

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 27 de Fevereiro de 2015, para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

NATAL-RN

2015

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música

- L937e Lucion, Thiago.
A escrita de Roberto Victorio nas peças Aztlán e Chronos III
para violoncelo solo / Thiago Lucion. - Natal. 2015.
71 f. : il.; 30 cm.
- Orientador: Fábio Soren Presgrave.
- Dissertação (mestrado) - Escola de Música, Universidade
Federal do Rio Grande do Norte, 2015.
1. Música para violoncelo - Dissertação. 2. Música - Análise,
apreciação - Dissertação. 3. Música - Interpretação (Fraseado,
dinâmica, etc.) - Dissertação. I. Presgrave, Fábio Soren. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU: 7S7.3

Agradecimentos

Ao prof. Dr. Fabio Soren Presgrave, pelas orientações, oportunidades e ferramentas que me possibilitaram ser o violoncelista que sou hoje. E por me mostrar um universo de possibilidades sonoras presentes no violoncelo.

Ao compositor Roberto Victorio por ser uma pessoa completamente acessível, sempre disposto a ajudar e auxiliar na construção deste trabalho. Com esclarecimentos, ideias e verdadeiras aulas sobre música.

Aos meus colegas da classe de violoncelos da UFRN, que sempre estiveram dispostos a ouvir e discutir sobre as melhores escolhas para se obter um bom resultado com o violoncelo.

Resumo

O violoncelo ocupa um lugar de destaque na produção de Roberto Victorio, isso se deve ao fato do compositor ser violoncelista e conhecer os aspectos idiomáticos e técnicos do instrumento. Este trabalho analisa as habilidades e conhecimento necessário para execução das obras *Aztlan e Chronos III* para violoncelo solo. A pesquisa foi construída em três etapas: em primeiro lugar foi realizado um estudo sobre a notação nas obras de Victorio e como o compositor aplica os conceitos de despercepção, timbre, tempo e espaço. Em um segundo momento foi realizada uma entrevista com o compositor e finalmente foram realizadas apresentações e gravações das obras utilizando os conceitos coletados nas duas primeiras etapas.

Palavras-Chave: *Aztlan. Chronos III.* Violoncelo. Roberto Victorio.

Abstract

The cello has a prominent place in the music of Roberto Victorio, due to the fact the composer is a cellist and knows the idiomatic and technical aspects of the instrument. This article analyzes the skills and knowledge necessary to the performance of the works *Aztlan* and *Chronos III* for solo cello. As methodological procedure the work was built in three stages: at first a study on notation in the works of Victorio was developed and how the concepts of despercption, timbre, time and space influence his writing. In a second moment the author made an interview with the composer and finally held performances and recordings of works using the concepts researched in the first two steps.

Keywords: *Aztlan*. *Chronos III*. Violoncello. Roberto Victorio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de pauta dupla em <i>Nomos Alpha</i> - 1965.....	12
Figura 2 - Exemplo da mescla de notações na obra <i>Chronos III</i> - 1998	14
Figura 3 - Exemplo de notação relativa na peça <i>Chronos IX</i> – 2002	15
Figura 4 - Exemplo de notação proporcional na obra <i>Aztlan</i> – 1986	16
Figura 5 - Exemplo da junção das notações na obra <i>Chronos III</i> – 1998	16
Figura 6 - Exemplo de despercepção na obra <i>Chronos IX</i> – 2002	17
Figura 7 - Exemplo da ocupação no espaço com massa sonora na obra <i>Suite IV</i> - 1993....	18
Figura 8 - Exemplo de ocupação do espaço com instrumento solo em <i>Chronos III</i> - 1998	19
Figura 9 - Exemplo de ocupação tessitura na obra <i>Aztlan</i> – 1986.....	21
Figura 10 - Exemplo de ocupação tessitura na obra <i>Aztlan</i> – 1986.....	22
Figura 11 - Exercício sugerido	23
Figura 12 - Exemplo das trocas de seções na obra <i>Aztlan</i> – 1986.....	23
Figura 13 – Exemplo com intenção de descontinuidade da obra <i>Chronos III</i> – 1998	25
Figura 14 - Exemplo de variação rítmica da obra <i>Chronos III</i> – 1998.....	27
Figura 15 – Exemplo de efeitos percussivos e voz da obra <i>Chronos III</i> – 1998.....	28
Figura 16 - Exemplo de variação técnica na obra <i>Chronos III</i> - 1998	29
Figura 17 – Exemplo de camadas sonoras na obra <i>Chronos III</i> - 1998	30
Figura 18 - Exemplo da diminuição de camadas na obra <i>Chronos III</i> -1998.....	30
Figura 19 - Exemplo de ocupação tessitural na obra <i>Chronos III</i> – 1998.....	31
Figura 20 – Exemplo de diminuição de camadas na obra <i>Chronos III</i> - 1998.....	32
Figura 21 – Exemplo da formação de camadas na obra <i>Chronos III</i> - 1998.....	32

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ASPECTOS PRÁTICOS NA ESCRITA PARA VIOLONCELO DE ROBERTO VICTORIO	9
3. PRINCIPAIS DIMENSÕES DA MÚSICA PARA ROBERTO VICTORIO.....	11
3.1 TIMBRE	11
3.2 TEMPO.....	14
3.3 ESPAÇO.....	17
4. ASPECTOS COMPOSICIONAIS DAS PEÇAS AZTLAN E CHRONOS III	20
4.1 AZTLAN.....	20
4.2 CHRONOS III.....	24
5. ENTREVISTA COM ROBERTO VICTORIO.....	34
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS	53
ANEXOS	54

1. INTRODUÇÃO

O compositor Roberto Victorio (1959-) durante sua trajetória artística compôs diversas peças em que o violoncelo tem papel de protagonista. Isso se deve ao fato do compositor ser violoncelista e ter atuado profissionalmente com o instrumento. Notamos nas peças diferentes formações como: *Aztlan* (1986) para violoncelo solo, *Suite IV* (1993) para octeto de violoncelos, *Vattanan* (1994), *Chronos III* (1998) para violoncelo solo, *Soham* (2012) para violoncelo e percussão, *Chronos IX* (2003) para duo de violoncelos, *Alkaest II* (2015) para três violoncelos. Nesse trabalho nos ateremos a produção para violoncelo solo de Victorio.

O objetivo principal da pesquisa foi destacar as habilidades necessárias para a interpretação das obras tanto no viés técnico como no interpretativo. O objetivo secundário foi a difusão das obras tornando-as mais acessíveis aos violoncelistas, apresentando os conceitos relevantes para execução das mesmas. Para alcançar os objetivos, dividimos a metodologia de pesquisa do trabalho em três etapas: a primeira que se ocupou de um estudo dos processos composicionais de Victorio e da importância da compreensão da notação e dos conceitos de percepção, timbre, tempo e espaço; a segunda que constou da realização de entrevista e com o compositor; e a terceira se constituiu de apresentações públicas e gravações das duas obras.

Durante a pesquisa chegou-se ao entendimento que a compreensão da notação se mostra fundamental, pois a escrita de Roberto Victorio apresenta várias particularidades. A leitura correta das técnicas estendidas não resolve por si só a interpretação da obra, é necessária a assimilação dos conceitos musicais propostos pela notação.

Para aprofundar o tema foram realizadas entrevistas com o compositor na cidade de Cuiabá no ano de 2014 onde buscou-se compreender o seu pensamento em relação ao violoncelo e quais os conceitos importantes para execução de suas obras. O autor teve oportunidade nesse período de tocar a peça *Chronos IX* com o compositor e entender melhor a escrita de Victorio através de sua forma de tocar violoncelo.

Com base nas informações coletadas nas etapas descritas acima, a performance das obras ocorreu dentro do âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN(PPGMUS-UFRN), em dois recitais diferentes. A gravação das duas obras foi realizada ao final do trabalho e está disponível em anexo junto com as partituras.

2. ASPECTOS PRÁTICOS NA ESCRITA PARA VIOLONCELO DE ROBERTO VICTORIO

Roberto Victorio¹ é um dos compositores brasileiros atuais que se destacam no repertório escrito para o violoncelo. Sua música é envolta de simbolismos místicos como numerologia e a cabala, possibilitaram a ele um rebuscamento na sua poética musical, unificando música e ritual em um processo de evolução desde a escrita até a performance, estabelecendo uma identidade própria ao compositor.

Recebendo influências de compositores como Marisa Rezende², Alceo Bocchino³, George Crumb⁴, Béla Bartok⁵ e Leo Brouwer⁶, Victorio foi à busca de qual seria a função da música como arte, como meio de transcendência entre o mundo material e estados alterados de consciência conectados unicamente pela música, que o fez chegar ao seu objeto de pesquisa do seu doutorado: o ritual funerário dos índios Bororo do Mato Grosso. Neste ponto, o compositor criou o conceito de *Música Ritual*, que ele explica ser o processo de composição partindo de práticas cerimoniais distintas, transplantadas e funcionando como alicerce para estruturas sonoras na música de concerto. (RODRIGUES. 2009. Pág. 5)

Outros elementos místicos também são apreciados pelo compositor, como no caso da obra *Heptaparaparshinokh* (1991) onde alguns capítulos do *Livro dos Mortos do Antigo Egito* serviram de base para a composição da peça, todo o processo é apresentado em sua tese de mestrado. Segundo o compositor em entrevista para a pianista Rosângela Barbosa:

¹ Roberto Victorio compositor, músico e professor nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1959. Bacharel em Violão pela FAMASF-Rio e Regência na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também pela UFRJ obteve título de Mestre em Composição e pela UNI-RIO o título de Doutor em Etnomusicologia. É professor da UFMT, fundador e diretor musical do grupo sextante também em Cuiabá (MT). (EGG, 2000. P. 4).

² Marisa Rezende – “é compositora e pianista, com mestrado e doutorado realizados na Universidade da Califórnia, e pós-doutorado na Universidade de Keele, Inglaterra. Foi professora titular de Composição da EM/UFRJ entre 1987 e 2002, instituição na qual fundou o Grupo Música Nova em 1989, responsável por mais de cem estréias do repertório brasileiro contemporâneo, atuando neste como pianista e coordenadora.” (Disponível no site da II Bienal de Música MT, <http://camusufmt.blogspot.com.br/2006/11/ii-bienal-de-musica-mt-palestra-marisa.html>, acessado em 20 de março de 2015.)

³ Alceo Bocchino pianista, maestro e compositor foi um dos fundadores da Orquestra da Radio MEC, da Orquestra Sinfônica do Paraná e fundador da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

⁴ George Crumb compositor norte-americano foi reconhecido por utilizar numerologia, diferentes timbres, citações para fins ilustrativos. Parte de suas partituras são notadas por gráficos. (Sadie)

⁵ Bela Bartok compositor e pianista húngaro foi reconhecido como um dos pioneiros a pesquisar e utilizar em sua música elementos retirados da música folclórica. (Sadie)

⁶ Leo Brouwer compositor e violonista cubano. (Sadie)

Eu utilizo a numerologia e a cabala, assim como Schoenberg idealizou o modelo dodecafônico. O processo é o mesmo, o que muda é a poética. Eu utilizo, por exemplo, a numerologia; componho musica serial só que num outro estágio. (VICTORIO *apud* BARBOSA. 1997. P. 8).

As influencias exercidas pela Segunda Escola Vienense também são notáveis na obra de Victorio. O compositor tem uma visão bastante singular sobre a obra de Schoenberg e Webern utilizando elementos serialistas que colaboram na estruturação da sua música. Como por exemplo, a técnica de pontilhismo, que segundo Rodrigues (2009) é uma técnica composicional ligada a alturas e tessituras, amplamente desenvolvida por Webern.

A partir da junção destas influências pode-se notar na obra do compositor uma atenção específica a alguns elementos que tiveram maior espaço na música a partir do século XX. Em função de estar presente em grande parte das obras do compositor e da importância na qual eles são utilizados, abordaremos individualmente timbre, tempo e espaço sob a ótica das obras para violoncelo do compositor.

3. PRINCIPAIS DIMENSÕES DA MÚSICA PARA ROBERTO VICTORIO

Para este trabalho utilizaremos como ponto de partida as dimensões que Vanessa Rodrigues (2009) observa no trabalho do compositor. As dimensões mais importantes nas peças de Victorio são: o timbre, tempo e o espaço. Segundo Rodrigues:

...ele pensa a música como um reflexo perceptivo tridimensional de um outro lado, de uma possível quadridimensão imperceptiva ao ser humano. Ele ilustra este pensamento com a metáfora da sombra que reflete bidimensionalmente um corpo tridimensional. Esta metáfora é a analogia à perda de uma dimensão perceptiva: assim como o objeto que produz a sombra “perde” uma de suas dimensões (pois a sombra é bidimensional), quando ouve-se música, pode-se apreender até três dimensões perceptivas: altura, duração e timbre. A quarta dimensão, seria algo que não se pode perceber (...)Essas três dimensões da música, estariam relacionadas ao tempo percebido como duração sonora, isto é, o que dá forma perceptiva a passagem do tempo. Esse tempo percebido acaba tornando-se um simulacro de um espaço geométrico tridimensional, pois o tempo percorrido pela permanência de um som musical, cria uma sensação de espaço, onde o timbre é o que preenche este espaço. (RODRIGUES. 2009. Pag. 27-28.)

3.1 TIMBRE

O timbre, até o início do Século XX, era tratado unicamente como uma característica própria de cada instrumento, sem nenhuma importância melódica ou estrutural. Para Victorio, em seu artigo *Timbre e Espaço-Tempo Musical* (2002) o timbre tem um papel fundamental na mudança da notação e prática musical, ocorrida durante a transição da música no começo do século XX. Passou de fator identificador de instrumentos para uma importante ferramenta quanto a intenções melódicas, distanciamento de preocupações harmônicas, gerador de atmosferas e condutor de tensões e distensões. Na visão do compositor isso ocasionou um considerável salto para a escrita e notação musicais, o que possibilitou que os compositores se desprendessem das raízes da música ocidental, e na abertura de várias possibilidades que até então não haviam sido aproveitadas. A necessidade da escrita em várias camadas como em *Chronos III*⁷ (figura 2) gerou a necessidade de uma notação que fosse realizada em mais de uma pauta, sendo cada linha reservada para um timbre específico (como percussão no tampo, assovio, tremulo etc...). Podemos afirmar então que na obra de Victorio a constante exploração dos timbres levou a necessidade de uma notação específica.

⁷ A partitura completa da obra consta nos anexos.

Podemos observar no repertório do violoncelo trechos escritos em pauta dupla, como é comum notarmos a escrita para piano. Isso ocorre em função da tessitura do instrumento, onde determinados trechos utilizam regiões agudas concomitantemente com notas graves. Essa técnica de notação facilitar a leitura para o instrumentista. Notamos um exemplo desta forma de escrita em um trecho da peça *Nomos Alpha* de Iannis Xenakis⁸.

The image shows a musical score for a double-staff piece. The top staff is a single treble clef staff with notes and dynamics *mf* and *ppp*. The bottom staff is a double bass clef staff with notes, dynamics *pppp*, *f*, and *pp*, and includes performance instructions like *pont* and *norm*. A tempo marking of quarter note = 75 MM is present. The piece is identified as "Desaccorder IV: 84".

Figura 1 - Exemplo de pauta dupla em *Nomos Alpha* - 1965

A pauta dupla, como no exemplo acima, demonstra a utilização dentro das possibilidades do instrumento. Ela também auxilia na execução da passagem. Como podemos ver, o trecho foi escrito em uma tessitura de quatro oitavas. Isso se torna possível devido a instrução de baixar em uma oitava a afinação da quarta corda do instrumento, presente na linha anterior e a utilização de harmônicos artificiais na linha superior.

Com a exploração do timbre, quartos de tom e outros elementos tendo mesma importância dentro da música, as possibilidades do instrumento e conseqüentemente da escrita para o mesmo foram além da pauta convencional, de piano e dos símbolos utilizados para a notação. A formação de camadas sonoras com a utilização destes elementos passou a ser mais uma possibilidade do instrumento.

⁸ Iannis Xenakis compositor e engenheiro grego, conhecido por utilizar a teoria dos jogos e por compor a música *Metastasis* com base no desenho das fachadas do pavilhão Philips para a exposição de Bruxelas em 1958. (Sadie)

...inicia claramente em três planos definidos, se abrindo posteriormente para quatro, com a inclusão da voz. Há um entrelaçamento proposital de notações, visando a ampliação do espectro perceptivo e tendo como unidade o fio condutor intervalar inicial, em uma confluência de ataques (instrumental / vocal) que permite a instauração dos diversos planos...(VICTORIO. 2000. P.5)

Na figura 2, podemos notar a sofisticação da escrita e notação que passaram a ser utilizadas. O trecho é uma junção de técnicas: desde a sustentação de uma nota em corda solta, trêmulos em *sul ponticello*⁹, variação de afinação, pizzicatos de mão esquerda, até cantar com voz natural e falsete. Notamos no trecho que as variedades de timbre e suas superposições tem papel primordial, se constituindo a uma hierarquia superior a melodia processos ou harmonia.

A partir do momento em que o processo criativo se concentrou nas inúmeras possibilidades tímbricas, como intenção primeira, houve um automático salto da escrita musical e da notação como um todo. (VICTORIO. 2002. P. 2).

O que podemos perceber no exemplo é uma junção das notações, tradicional e contemporânea, sendo a primeira linha para as partes a serem tocadas com o arco e variações de afinação, a segunda para voz e a terceira para os pizzicatos da mão esquerda. O trecho poderia ter sido escrito em uma linha, mas a escolha do compositor demonstra a importância da compreensão de cada uma das camadas envolvidas na passagem.

⁹ Técnica utilizada nos instrumento de arco onde se toca perto do cavalete.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system consists of three staves: the top staff has a wavy line above it and a vocal line with notes and a 'mf' dynamic; the middle staff is a piano line with notes and a 'mf' dynamic; the bottom staff is a bass line with notes and '+' signs. The second system also has three staves: the top staff has a vocal line with notes, a 'mf s. pmo.' dynamic, and 'Pos. Mat.' marking; the middle staff is a piano line with notes and a 'mf (falsetto)' dynamic; the bottom staff is a bass line with a dense cluster of notes and '+' signs. Dotted lines connect notes between staves, and various musical symbols like clefs and dynamics are present throughout.

Figura 2 - Exemplo da mescla de notações na obra *Chronos III* - 1998

3.2 TEMPO

O conceito de tempo na música de Victorio está ligado diretamente à notação. A alternância entre as notações proporcionais, relativas e livres são responsáveis pela continuidade ou quebra no fluxo da obra. Na figura 3, em um trecho da peça *Chronos IX* para dois violoncelos, podemos ver como o compositor utiliza a notação relativa.

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'f sempre'. There are also some circled symbols and slanted lines that appear to be performance instructions or annotations. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

Figura 3 - Exemplo de notação relativa na peça *Chronos IX*– 2002

Mesmo sendo uma passagem onde Victorio pede continuidade sonora em ambas as vozes é interessante observar a utilização de vírgulas e uma fermata para indicar o fluxo das linhas e a duração dos sons. Essa forma de escrita faculta aos intérpretes uma liberdade no tempo da peça, fazendo com que esse e outros trechos tenham grande variação a cada vez que a obra seja executada.

No exemplo seguinte, notamos a utilização da notação proporcional¹⁰ do compositor. O trecho foi retirado da peça *Aztlan*¹¹ para violoncelo solo, ela faz parte de um conjunto de peças escritas na década de 80 nas quais Victorio utilizou escrita proporcional, com barras de compasso durante toda obra. Na peça a pulsação é claramente sentida pelo ouvinte.

¹⁰ Notação proporcional é aquela que mantém uma continuidade de tempo, sendo possível perceber o pulso do trecho onde ela é utilizada.

¹¹ A partitura completa da obra está disponível nos anexos.

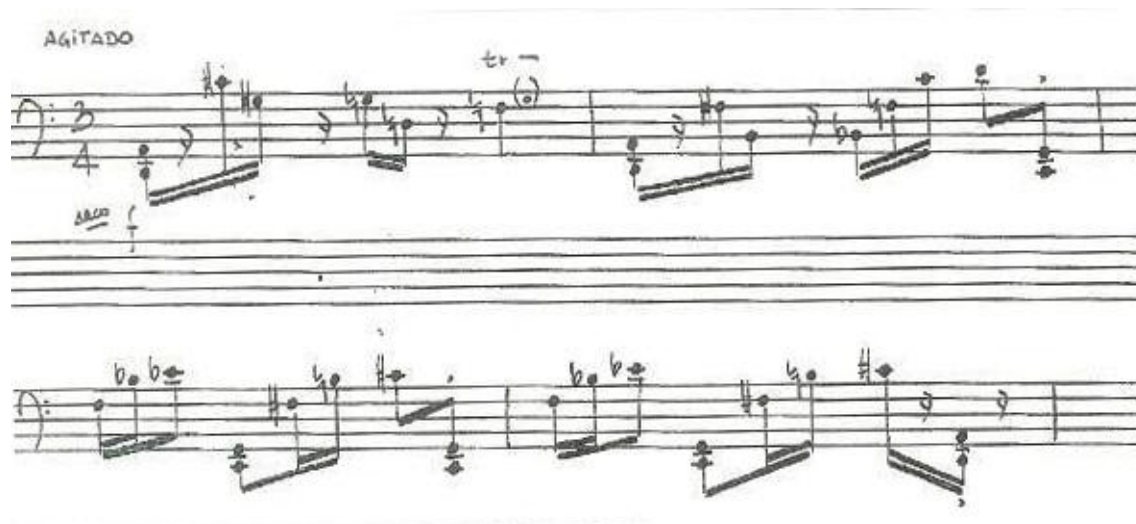


Figura 4 - Exemplo de notação proporcional na obra *Aztlan*– 1986

Na próxima figura, podemos ver a junção dos dois tipos de notação, exemplificados acima. O trecho se inicia com a utilização da notação relativa, dando liberdade ao interprete. Logo em seguida o compositor muda a escrita utilizando notação proporcional, a técnica de criar vários tipos de pulsação ou de promover a ausência delas é recorrente em *Chronos III*.

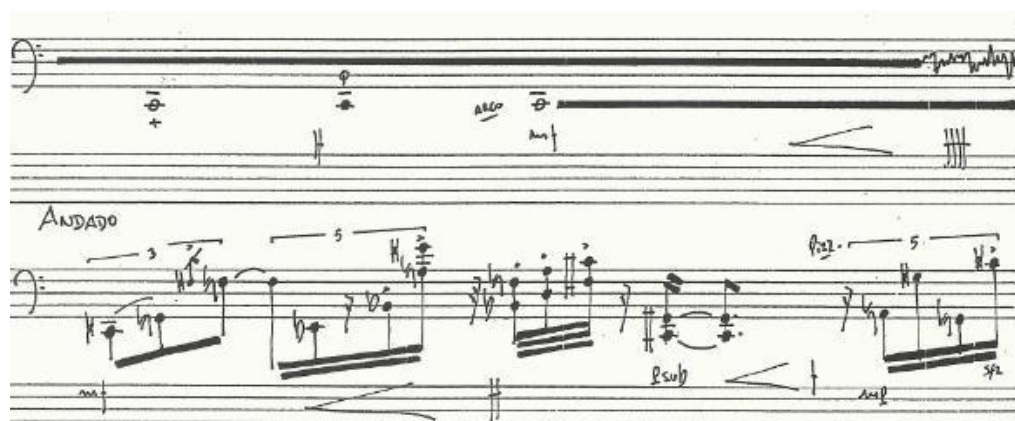


Figura 5 - Exemplo da junção das notações na obra *Chronos III*– 1998

Na figura 6 temos o exemplo de uma terceira forma de escrita utilizada por Victorio, a notação livre. No trecho podemos observá-la na linha inferior, escrita dentro de um retângulo solicitando que o interprete improvise ritmicamente a execução da passagem. Os pontos de aumento de duração e colcheias servem para estabelecer uma relação de tempo, entretanto a sequência não deve ser tocada da mesma maneira em nenhuma das três

vezes em que ela será executada. A mescla entre notações foi o caminho que o compositor utilizou para chegar a principal característica relacionada ao tempo em suas músicas, denominado por ele de *despercepção*.

Figura 6 - Exemplo de despercepção na obra *Chronos IX* – 2002

A despercepção tem como objetivo promover a falta de noção de pulso e tempo no decorrer da performance, isso é possível em função dessa alternância e mescla das notações utilizadas por Victorio. (VICTORIO, Entrevista.)

Na figura 6 temos o um claro exemplo da despercepção. Dois instrumentos com duas sensações temporais absolutamente distintas sendo executadas ao mesmo tempo.

3.3 ESPAÇO

O espaço é o elemento que conecta o timbre e o tempo fazendo com que a obra se constitua como um todo. As texturas somadas a organização métrica, são responsáveis por criar atmosferas e silêncios que atuam preenchendo, ou não, o espaço no momento da execução. Um dos pontos de partida para o desenvolvimento do conceito de espaço para Victorio, foi derivado de Webern, e o compositor descreve da seguinte forma o conceito encontrado no compositor vienense:

Nas obras de Anton Webern, como um marco desta nova ocupação, começa-se a perceber o germe da expansão temporal devido à distribuição das ocorrências musicais em uma esfera espacializadora, cuja preocupação é a ocupação simétrica dos territórios onde o tempo passa a gravitar em torno das disposições e das ocorrências sonoras, percebidas como pólos isolados - em primeira instância - na formação do tecido musical, como informação espacial totalizadora. (VICTORIO. 2002. P. 14-15).

Na peça *Suite IV*, escrita para um grupo de oito violoncelos, podemos notar alguns exemplos de como o compositor utiliza a mudança de texturas dentro de sua música.

No exemplo a seguir retirado do quarto movimento da peça, vemos em um âmbito de três compassos: pizzicatos percussivos, notas com acento e sustentadas com som natural, batidas no tampo do instrumento, troca de compassos, todos os instrumentos tocados ao mesmo tempo, porém com figuras irregulares ritmicamente e em fortíssimo, breve silêncio e volta de quatro instrumentos em sequência com harmônicos, em piano transformando completamente a espacialização.

The image shows a musical score for eight cellos, arranged in eight staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic patterns, including percussive pizzicatos, accented notes, and natural sounds. The score is divided into three measures, with a brief silence followed by four instruments playing harmonics in piano. The notation includes dynamic markings such as 'f' (fortissimo) and 'p' (piano), and includes performance instructions like 'c. LEGNO RETIRO' and 'NACO'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 7 - Exemplo da ocupação no espaço com massa sonora na obra *Suite IV* - 1993

Essas mudanças de grandes massas sonoras, seguidas por silêncios e variações timbrísticas são responsáveis pela ocupação do espaço da música de Victorio. A exploração das tessituras e as quebras de linhas melódicas são fatores importantes de identidade do compositor. Victorio aponta a transformação do seu pensamento em relação

ao conceito de espaço, exemplificando a diferença entre *Aztlan* e *Chronos III* da seguinte forma:

...a primeira vez que eu explorei essa coisa da ocupação do espaço sem me preocupar com linhas na verdade, *Aztlan* ainda tem um resquício de uma escrita mais linear, como aquela parte central..., é uma coisa muito rítmica sem ser melódica, mas tem um percurso, um caminhar na horizontal que eu vou destruindo aos poucos. Até chegar no *Chronos* que já não tem nenhuma linha, o percurso é só de ocupação desses quatro planos que eu vou estabelecendo...(VICTORIO. Entrevista. P.47)

No caso das peças para instrumento solo, como as duas abordadas neste trabalho, o compositor utiliza sequências de saltos intercalados com variações rítmicas, fazendo com que o interprete percorra diferentes registros do instrumento em pequenos trechos, utilizando a tessitura e ritmos alternados para expandir a música no espaço. Na figura abaixo, o instrumentista percorre toda a tessitura do instrumento, começando na região grave até um harmônico na região mais alta do instrumento, o compositor também utiliza assovios e sons guturais. O assovio é indicado pela nota com um asterisco, o harmônico é acompanhado por dois asteriscos, que na partitura estão indicados como: “harmônico livre (região agudíssima)”, e com três asteriscos, o som gutural. Todas as indicações se encontram na mesma pagina do trecho apresentado.

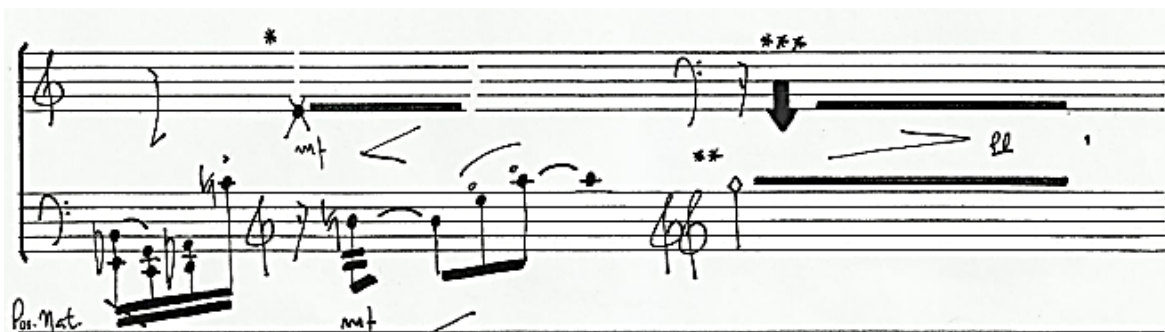


Figura 8 - Exemplo de ocupação do espaço com instrumento solo em *Chronos III* - 1998

4. ASPECTOS COMPOSICIONAIS DAS PEÇAS *AZTLAN* E *CHRONOS III*

As duas peças para violoncelo solo no repertório de Roberto Victorio foram escritas em um espaço de doze anos. Nesse período o compositor passou por algumas transições tanto na escrita quanto na sua forma de pensar o instrumento.

A primeira peça escrita foi *Aztlan*, composta na década de 80, dedicada a Peter Schuback e estreada no “Festival Internacional de la Musique Experimental Bourges”. Podemos notar na obra uma escrita horizontal, ou seja, tem uma linha contínua, ora melódica, ora rítmica que percorre toda a obra. Dividida em seis seções (denominadas: Lento, Movido, Movido, Tranquilo, Agitado e Tempo Primo), o compositor se utilizou da notação proporcional, denominadores de compasso e de formas de tocar convencionais (sem utilização de técnicas estendidas). Apesar de ter sido escrita em seis partes, a intenção do compositor foi separar as diferentes intenções interpretativas ao invés de separar a música por movimentos.

Chronos III foi escrita em 1998 e estreada no “VII Festival Internacional de Beauvais” por Dimos Gouderoulis. Ao olharmos para as partituras das duas peças é possível notar uma grande mudança na forma de pensar a composição para o violoncelo. O principal fator que diferencia essas duas peças é a notação. Enquanto que em *Aztlan* a notação proporcional permeia toda a peça, em *Chronos* ocorre a mescla entre notações relativas e proporcionais, sem denominadores de compasso. As técnicas utilizadas também sofrem uma mudança considerável, mesmo com algumas figuras rítmicas extremamente similares, que possuem os mesmos elementos técnicos, mas que em *Chronos* passam a utilizar técnicas estendidas. Percussão no tampo do instrumento, *col legno*, utilização da voz e assovios são colocados na música com o intuito de construir camadas sonoras durante a peça. O conceito de despercepção já pode ser notado nessa obra.

4.1 *AZTLAN*

Ao compor *Aztlan*, Roberto Victorio estava imerso em um estudo sobre a civilização Maia. O título para o compositor sempre vem antes da obra. Segundo Victorio, “o título é muito importante para a confecção da música, se eu não tenho o título a música não sai. Por isso tenho várias peças que tem o título relacionado a civilização Maia”. (VICTORIO. Entrevista P. 46)

Aztlan é um termo Maia que significa Atlântida. Uma ilha na qual viveram os Atlântidas, civilização também conhecida como a Quarta Raça Mãe da Terra, mencionada

por Platão em seu livro *Timeu-Críticas*. Segundo Victorio, existem grandes vestígios de que os Maias, porém sem prova fidedigna que isso seja verdade, possam ter sido Atlantis que sobram do desastre que acabou com essa civilização. (VICTORIO. Entrevista P. 46).

Esse fascínio pelos Maias se deve ao fato da existência de dados afirmando que foi uma das civilizações mais avançadas de todos os tempos, porém, sem registro das praticas musicais exercidas na época.

Na verdade, para muitos pesquisadores a civilização maia foi a que chegou a um nível mais evoluído que todas as civilizações, a grega, a nossa, na verdade estão chegando a conclusão pelos textos que estão começando a traduzir, que a civilização maia foi a que chegou a um ponto mais fenomenal de todas que já surgiram na terra. Em termos de língua, astronomia, medicina. Agora podemos só imaginar a música que era feita e não chegou até nós!. Uma pena, nem dos gregos chegou, dos quais estamos bem mais próximos. Os Maias devem ter feito uma música fenomenal que a qual não tivemos acesso. Se eles tinham uma astronomia, uma medicina tão avançada que operavam cérebro, faziam cálculos astronômicos eles não iam fazer uma música simples. Então primeiro foi o fascínio pela civilização Maia que me levou a compor várias peças com vários títulos relacionados a eles. (VICTORIO. Entrevista p.46)

Toda essa influência gerada através da pesquisa sobre civilizações passadas e o imaginário sobre a sua música, fez com que o compositor iniciasse uma série de experiências de variação rítmica e um amadurecimento sobre a utilização de tessituras. Segundo ele, foi o começo da exploração da ocupação tessitural nas suas músicas. (VICTORIO. Entrevista, p. 46).

No início da obra podemos notar que a primeira linha é escrita dentro de duas oitavas. Com dois saltos de sétima maior, a tessitura passa da região média do instrumento para aguda, aproveitando um harmônico natural na nota *mi* no quarto compasso, reforçando a diversidade de timbres na peça.



Figura 9 - Exemplo de ocupação tessitura na obra *Aztlán* – 1986

Logo em seguida, essa intenção de ocupação tessitural fica ainda mais clara, quando o compositor escreve uma sequência rítmica, com alterações constantes entre grave e agudo.

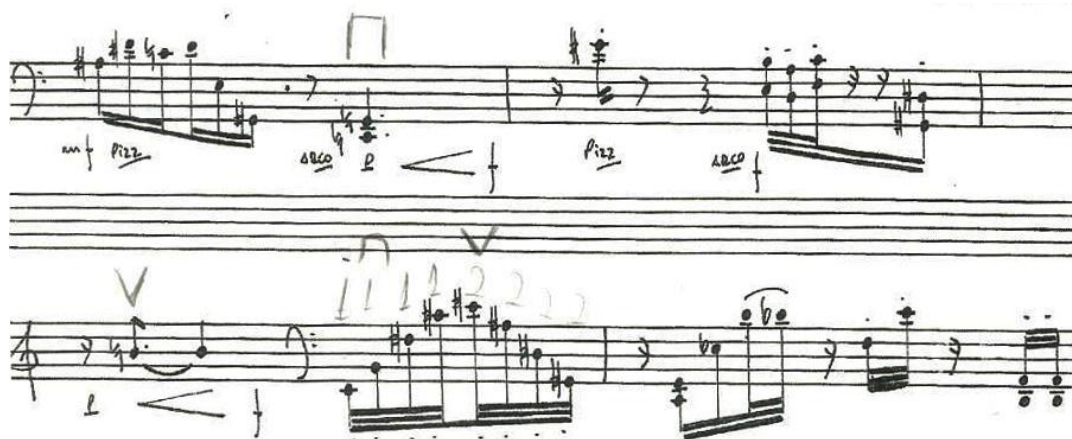


Figura 10 - Exemplo de ocupação tessitura na obra *Aztlan* – 1986

Todo o trecho é escrito com pausas entre cada pequeno conjunto de notas, ou mesmo notas sozinhas, e junto com as pausas a troca de tessitura é constante.

Consequentemente, os saltos de posição são bastante recorrentes, porém devido ao conhecimento do compositor sobre o instrumento são saltos bem preparados, necessitando de atenção especial apenas na troca de linha. O trecho merece atenção pois é a maior troca e com menos tempo para ser executada.

Para que a troca seja efetuada com precisão, a maneira proposta para o estudo é. Separando apenas as notas envolvidas no salto, ou seja, a quinta justa formada por sol# e ré#, executadas com primeiro dedo na meia posição e o si natural executado com o terceiro dedo na sexta posição. A arcada recomendada é que se faça o intervalo de quinta justa para baixo e a nota seguinte para cima. O motivo se deve ao crescendo e a sequência de notas que segue a nota si. Ao executar o intervalo de quinta justa, a mão direita deve congelar o movimento e o peso utilizados para execução das notas, enquanto a mão esquerda efetua a troca da posição. Apenas quando a mão esquerda estiver na sexta posição com a nota si já pressionada, é efetuada a troca de corda e a execução da nota com a mão direita.



Figura 11 - Exercício sugerido

Também é interessante que o estudo seja efetuado em um tempo cômodo, no caso, executar o intervalo, então utilizar dois tempos para a troca e tocar a nota aguda. Conforme a prática da passagem se torne confortável o andamento fica mais rápido. Esse estudo já faz parte dos estudos técnicos de alguns violoncelistas, mesmo sem a prática de performance com música contemporânea, e é uma forma bastante eficaz para trocas grandes em um andamento um pouco rápido com precisão.

Como foi mencionado anteriormente a peça foi escrita com notação proporcional, compassos estipulados e em seis seções.

Figura 12 - Exemplo das trocas de seções na obra *Aztlán* – 1986

Na figura 12 vemos uma das trocas de seção ocorrentes na peça, bem como a utilização de compassos. Na figura fica clara a utilização da notação tradicional e também as indicações de tempo com relação a cada seção. Mesmo com a utilização de barra dupla

reforçada por uma vírgula o compositor afirma que estão ali apenas para separação de intenções na hora da execução da peça. (VICTORIO. Entrevista.).

4.2 *CHRONOS III*

A peça foi escrita em 1998, fazendo parte de uma série de dez peças, todas tendo o título de *Chronos*. Victorio diz que todas as peças foram compostas tendo o tempo e a relação temporal interna como principal elemento direcionador. (VICTORIO. 2000. P. 1)

Nas palavras do compositor o principal objetivo delas em relação ao tempo, é contagiar o ouvinte de acordo com as mudanças de tempo ocorridas na hora da performance, garantindo que elas nunca sejam iguais em função da notação utilizada pelo compositor.

Victorio explica que *Chronos* significa tempo terrestre, ou seja, a maneira como nós percebemos o tempo, e que encontrou na notação uma maneira de libertar a música do tempo. Dessa forma o compositor busca a despercepção, então, mesmo que o significado do título da obra seja o entendimento do tempo, o objetivo da música é fazer com que o ouvinte flutue num espaço sem ter condições perceber de que forma a música se constrói.

... a notação é a chave mais importante para tentar, não entender isso na hora da música, ou seja, eu uso elementos próximos com notações diferentes que fazem com que esse discurso mude a cada momento que ele se apresente. (VICTORIO. Entrevista. P. 48).

Para o interprete, essa troca constante de notação pode causar certa insegurança no início do trabalho com a peça, levando em consideração quantidade de quiálteras e ritmos complexos, porém, o compositor afirma que o entendimento sobre as trocas de notação é primordial: “... em *Chronos* eu quero que pense somente na volatilidade da performance a partir da notação, isso é importante, isso é o mais importante”. (VICTORIO. Entrevista. P. 48).

Essa volatilidade comentada pelo compositor já é presente desde o início da peça, ele explica em seu artigo *Chronos III: Notação e Performance* (2000), que a peça foi concebida em oito partes distintas, sem intenção de repetição de motivos ou forma estabelecida. A cada seção o compositor utiliza algo novo, sendo notação ou técnicas, contrastando e/ou utilizando o que já foi utilizado.

Na próxima figura vemos parte da primeira seção. É o início da peça, já com intenção de descontinuidade.

Figura 13 – Exemplo com intenção de descontinuidade da obra *Chronos III* – 1998

A peça já começa com a alternância entre as notações, vale observar que todas as vírgulas responsáveis por quebrar a continuidade vêm depois de uma transição entre uma parte calma seguida de uma parte rápida, e também no momento de maior dinâmica. Nas figuras onde existe uma linha horizontal ao lado, Victorio explica que as alturas são definidas, mas a duração entre elas cabe ao interprete. (VICTORIO. 2000. P. 4)

O primeiro grupo de semicolcheias é escrito em quintas e utilizado com frequência pelo compositor. São chamados por ele de “flashes cascatais”, e aparecem nas duas peças abordadas no trabalho. A diferença entre elas, igualmente por causa da notação, é que em *Aztlan* por ter uma notação proporcional são escritas com fusas, no exemplo acima, elas possuem um traço logo abaixo da primeira nota, fazendo com que elas devam ser executadas o mais rápido possível. Elas foram transportadas da técnica do violão, lembrando que a primeira formação do compositor é como violonista.

Foram transportadas do violão, pois a digitação delas sempre é feita com pestanas, técnica característica do violão, porém, como podemos ver na sequência do exemplo elas também sofrem variações, mas com a intenção de que sejam executadas da mesma maneira.

... no *Chronos* eu coloco aquele traço, como se fosse as semicolcheias cortadas, é o mais rápido possível, mas sem perder

essa beleza da subida na execução. Que não seja com afobação, mas com a intenção de realmente muito impacto. (VICTORIO. Entrevista. P. 34)

Outra característica presente neste trecho acima é a troca entre os timbres utilizados. A variação entre posição normal, *sul ponticello* e *sul tasto* está presente a cada nota ou grupo de notas que segue a sequência da música.

Essa variação entre os pontos de contato do arco merece atenção devido ao fato do instrumentista estar variando o lugar em que o som efetivamente é produzido. Nas sessões com o compositor notamos que o mesmo aprovava a execução literal das técnicas. Isso significa no caso do *sul ponticello*, levar o arco até o limite do encontro da corda com o cavalete, e regular a pressão de acordo com a dinâmica. Ao passo que no *sul tasto*, posicionar o arco realmente em cima do espelho e utilizar uma maior quantidade de arco, tornando o gesto mais veloz. Sugerimos o aproveitamento dos silêncios resultantes das vírgulas para executar a troca do ponto de contato a ser utilizado.

A ocupação tessitural é o principal elemento musical do trecho. Logo no início a música tem uma extensão de três oitavas, seguindo com um salto de quase duas oitavas ascendente e descendo uma sétima. Sempre com variações tímbricas, criando um gestual sonoro e visual do intérprete no momento da performance.

No final da figura 13, o compositor marca com um asterisco o local onde ele pede desafinação. O compositor explica que ele não deve ser tão rápido quanto o movimento do vibrato, deve ser um pouco mais lento para criar instabilidade com a nota lisa, e que nas quatro aparições mesmo sendo com técnicas diferentes tem de ser enfático. (VICTORIO. Entrevista.). Podemos notar diversos asteriscos durante a peça. Eles aparecem em locais onde o compositor pede determinados tipos de técnica que possam não ser muito claros para o intérprete, e com o sinal ele remete à bula na própria página onde a técnica ocorre, porém, isso só ocorre na primeira aparição.

Na segunda seção ele passa a utilizar apenas notação proporcional, mas com grande alteração entre quíalteras de três e cinco, fusas, semicolcheias, colcheias e pausas.

Figura 14 - Exemplo de variação rítmica da obra *Chronos III* – 1998

Logo no momento em que ocorre a transição entre as seções, além da troca da notação utilizada, o compositor escreve “Andado” no início do trecho deixando claro que esse é um ponto mais movido. Por ser uma seção mais rítmica é necessário que o interprete tenha um pulso fixo, e deixe que as pausas e alternâncias entre figuras façam com que o ouvinte não tenha certeza do pulso. Sugerimos antes do estudo com instrumento nessa passagem, o estudo da leitura métrica para que o interprete deixe claro a diferença entre as figuras rítmicas. As trocas de quiálteras três para cinco, com pausas e seguidas por fusas são um desafio para o violoncelista e o trecho deve soar claro e preciso. A ausência da primeira nota de cada grupo, que seria o tempo forte, tem pausa, ou vem ligada ao tempo anterior, portanto criar uma sensação gravitacional nesses primeiros tempos ausentes é fundamental. Essa segurança de saber onde está o tempo forte é um dos principais fatores para que a passagem seja bem executada.

A terceira seção da peça é onde começam a aparecer as camadas sonoras, para o compositor são elementos que ajudam a construir o todo sonoro.

... uma larga utilização de recursos “não instrumentais” que funcionam não somente como mais algumas possibilidades sonoras, mas também como uma busca do alargamento das nuances tímbricas no percurso geral da obra.(VICTORIO. 2000. P. 3)

Figura 15 – Exemplo de efeitos percussivos e voz da obra *Chronos III* – 1998

No exemplo acima, podemos ver novamente o grupo de quintas, “flashes cascatais”, e depois a introdução de novas sonoridades. Os sinais utilizados no grupo de colcheias são na ordem: percutir no tampo do instrumento com a mão esquerda, pizzicato bartok e percutir no espelho do instrumento em cima das cordas, também com mão esquerda. Novamente o compositor grafou o asterisco para garantir a leitura das técnicas fosse clara.

O símbolo seguinte indica uma improvisação que deve ser executada com a madeira do arco, seguindo a indicação embaixo da figura dizendo: *Col Legno Batuto (cordas soltas)*. O desenho indica uma linha com crescendo e acelerando ao mesmo tempo que o número de hastes aumenta, fazendo com que o intérprete aumente o número de notas e quantidade de som sem perder a característica de improviso.

Na linha seguinte temos a escrita em pauta dupla, os asteriscos indicam a linha a ser cantada. Nesse momento temos a construção de mais uma camada. Atingir o Si em falsete é uma das complexidades para o violoncelista. O acorde tocado anteriormente em pizzicato ajuda pois o Lá que ressoará serve como referência para se cantar o Si.

Depois do pizzicato, todas as notas sejam com a voz ou instrumento começam com ataque, marcado por *sforzando (sfz)*. Na sequência do ataque, a indicação de crescendo, faz com que o volume e timbre da nota que foi atacada se funda com a seguinte,

junto com um grande crescendo até o final da linha, isso exige especial cuidado quanto ao planejamento da quantidade de arco, ponto de contato e controle da voz.

A próxima seção traz novamente a notação proporcional, porém, com maior variação entre a troca de técnicas e utilização de harmônicos. Nesse trecho a troca entre pizzicato, arco, harmônicos e percussão é muito rápida, dessa forma a antecipação dos movimentos pode ser um recurso de auxílio para o violoncelista.

Figura 16 - Exemplo de variação técnica na obra *Chronos III* - 1998

Na primeira linha a maioria das antecipações será na mão esquerda. Em outras palavras, por antecipação queremos dizer: o movimento do arco não é iniciado até que a mão esquerda esteja pronta. No caso da troca da colcheia pontuada para as fusas, logo no início da figura, o interprete ira tocar as colcheias, levantar o arco enquanto uma dela continua soando e posicionar o primeiro e quarto dedos para execução das fusas. Um pouco mais a frente na percussão que também está sendo indicada por asterisco, o pizzicato é executado com a mão direita enquanto a mão esquerda já é posicionada na quarta posição para atacar o tremulo.

No caso dos harmônicos, fica clara mais uma vez o conhecimento sobre o instrumento do compositor. Todos eles são executados em posições próximas de onde a última nota foi tocada. No caso do primeiro Mi ele será executado no lugar do primeiro dedo da quarta posição, com pressão de harmônico, um semitom acima da nota anterior. O Ré será executado na segunda corda, no harmônico natural na metade da corda, e os

últimos dois lá e mi serão executados em pestana no primeiro dedo da quarta posição, novamente um semitom acima da nota anterior.

A seção seguinte é o climax da peça, onde as notações são entrelaçadas e a utilização de camadas é explorada no auge da sua complexidade.

Figura 17 – Exemplo de camadas sonoras na obra *Chronos III* - 1998

O crescendo nas três vozes leva ao momento de maior volume sonoro da peça, a partir desse momento as notações vão se misturando até voltar à escrita convencional utilizando-se de uma linha no final da seção, como podemos reparar na figura abaixo:

Figura 18 - Exemplo da diminuição de camadas na obra *Chronos III* - 1998

Na próxima seção seguinte ainda há a mescla entre as notações e a escrita de planos continua presente, porém, apenas uma linha é escrita.

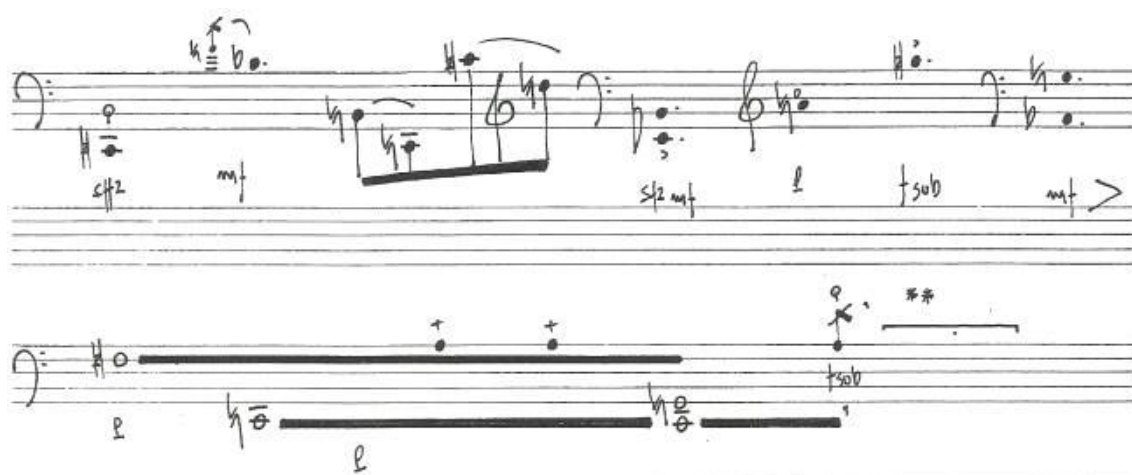


Figura 19 - Exemplo de ocupação tessitural na obra *Chronos III* – 1998

Além da compreensão das mistura entre as notações, e suas implicações, saltos e extensões são os principais pontos para execução desse trecho.

A primeira linha mais expressiva, porém com uma sequencia de saltos até o sol#, exigem do interprete a consciência da velocidade de arco para cada dinâmica requisitada. Na segunda linha, vemos a formação de três camadas, duas sustentadas pelo arco e outra com pizzicato de mão esquerda.

A grande fermata no final da figura com dois asteriscos indicam uma pausa total, inclusive o congelamento dos movimentos do interprete durante um período com cerca de 4 segundos. Essas pausas se repetiram até o final da música.

Na próxima seção a música retorna para um movimento mais rápido, com a diminuição das camadas.

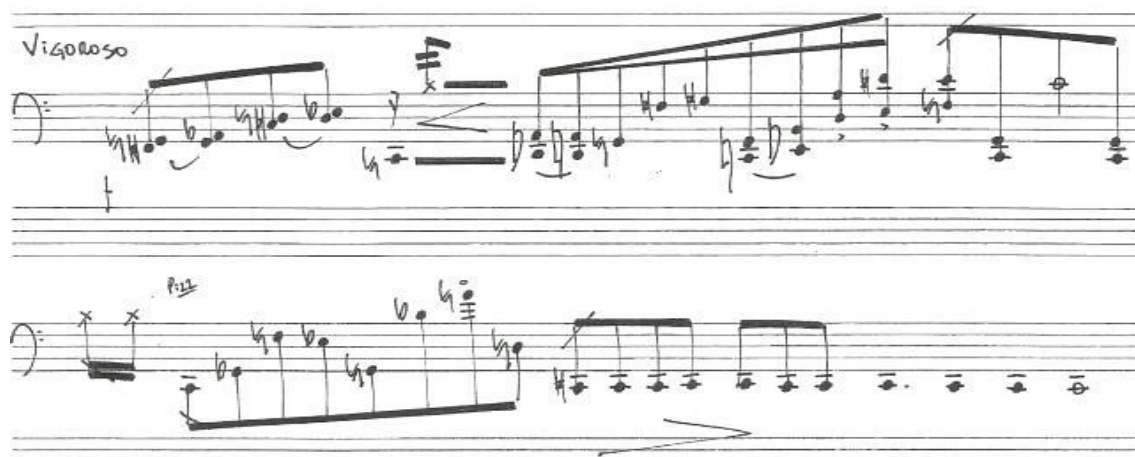


Figura 20 – Exemplo de diminuição de camadas na obra *Chronos III* - 1998

No exemplo acima podemos ver a utilização de segundas menores, quintas justas e sétimas maiores, ambas com notação de acelerando. Entre o primeiro e o segundo grupo notamos um tremulo percussivo. Sugerimos a utilização os do polegar e dedo anelar da mão esquerda, na lateral do tampo do instrumento.

Na seção final da música, novamente está presente o aumento das camadas sonoras e a alternância entre as notações.

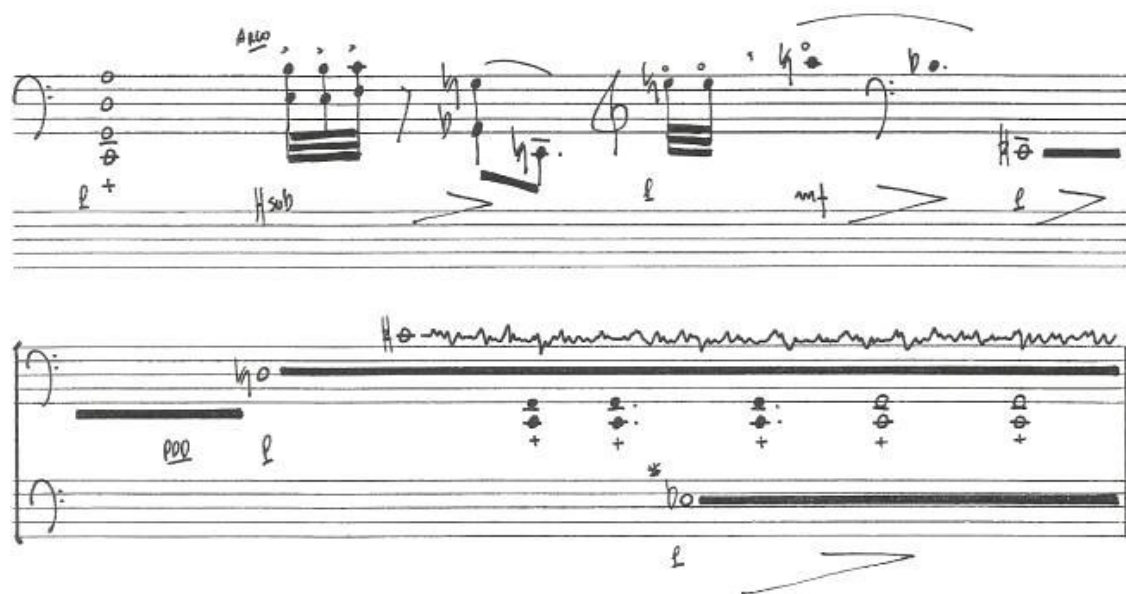


Figura 21 – Exemplo da formação de camadas na obra *Chronos III* - 1998

Aqui novamente podemos reparar na utilização de harmônicos para saltos de ocupação tessitural. As trocas seguintes à clave de sol entre harmônicos e nota presa, na primeira linha da figura ocorrem na terceira posição. Se as duas notas Mi escritas com

fusas forem executadas com o terceiro dedo da terceira posição na corda Lá, após a pequena interrupção da vírgula o Lá poderá ser executado com o primeiro dedo da terceira posição na primeira corda, movendo para o Si bemol com quarto dedo da terceira posição da segunda corda. Desta forma a mão esquerda se fixará em apenas uma posição apesar das notas resultarem em grandes saltos, facilitando a execução da passagem.

Na ultima linha novamente a sobreposição de camadas feitas pelo compositor. É recomendado estudar o trecho com atenção para sincronizar a quantidade de arco com a de ar ao emitir vocalmente o Mi Bemol em *bocca chiusa*. Como sugestão de arcadas sugerimos começar o Ré corda solta da última linha para cima, mudando para o arco para no Mi Bemol junto com a voz.

É interessante reparar que o compositor vai aumentando o espaço entre os pizzicatos. Sugerimos que interprete utilize a nota Ré corda solta como referencia para cantar o ultimo Mi bemol.

5. ENTREVISTA COM ROBERTO VICTORIO

Lucion: Gostaria de ouvir comentários sobre minha performance da peça *Aztlan*.

Victorio: É com essa energia mesmo, esses contrastes entre as partes mais líricas. Essas duas partes intermediárias líricas é que tem que ser realmente bem *cantabile*: nas partes mais agressivas tem que ser com essa energia toda que você tá fazendo na seção. Essas subidas quintais tem que ser com uma energia fenomenal, pode extrapolar nessa hora, exagerar nesse *punch*, nessas subidas, que eu chamo de cascatas, que inclusive tem no *Chronos III* diversas vezes.

Lucion: Uma coisa que o Presgrave sempre fala é que as sessões que são compostas por intenções diferentes, sendo que essa parte lírica é atmosfera e essa parte mais rítmica é de um caráter completamente diferente. Até que ponto a precisão das articulações é fundamental para as partes rítmicas?

Victorio: Na sessão rítmica é um nervoso sem ser descontrolado, tem que ter uma força nesses flashes “cascatais”. O que tem no *Chronos III* logo no início é exatamente essa subida de quintas que não pode ser (exemplo) quando eu coloco aquela escrita, é diferente, aí a escrita é toda proporcional (*Aztlan*), é toda com compasso, *Chronos* não. No *Chronos* eu coloco aquele traço como se fossem as semicolcheias cortadas. É o mais rápido possível, mas sem perder essa beleza da subida, da execução, porém, que não seja com afobação e sim com a intenção de realmente muito impacto.

Essa escrita relativa com essa notação é o mais rápido possível sem ficar incompreensível. Isso é uma coisa do violão na verdade. Geralmente quando se escreve, não se costuma escrever muitas subidas quintais pra violoncelo, apesar dele ser afinado em quintas. É uma característica do violão, meu outro instrumento: a da pestana do violão, muitos violoncelistas não gostam muito de tocar essas pestanas.

Lucion: Eu toquei a música de um compositor que era violonista e afinou o violão em quintas para a música, e tinha pestana a música inteira.

Victorio: Isso é comum para o violão, mas, você não pode exagerar de manter isso. Por exemplo, no *Aztlan* tem essa subida, (figura 9) são duas pestanas na verdade. Mas ficar o tempo inteiro assim é que nem o tempo todo pestana no violão, cansa o violonista.

Lucion: É, inclusive isso faz parte da minha ideia, pegar coisas em comum das duas peças, explicar em cada situação e depois tentar fazer um paralelo.

Victório: É como se fosse uma análise comparativa, na etnomusicologia nós trabalhamos muito dessa forma. Pegar um canto ritual, por exemplo, e analisar ele com a performance de duas ou três aldeias diferentes da mesma etnia: é uma metodologia bastante utilizada. Em música a mesma coisa: como se estuda várias peças de um compositor, você compara os pontos focais, o que liga elas.

Mas uma diferença fundamental entre as duas peças é a notação. A notação no *Aztlan* é totalmente proporcional, e a notação do *Chronos* é propositalmente mesclada. Em alguns momentos existe uma intenção de proporção mesmo sem ter um compasso, como na seção dois do *Chronos* (Primeira página da partitura. Linha 4), não tem compasso escrito mas tem uma lógica. Eu podia ter escrito compasso: quando eu fiz a versão pra cordas eu coloquei porque senão precisaria de muito tempo de ensaio, então optei por escrever de forma proporcional. Como é uma noção de tempo, *Chronos* é o tempo terreno. Você tem as mesmas intenções, mas a notação faz com que as performances fiquem volatilizadas.

Lucion: A junção entre as duas notações em *Chronos* é proposital?

Victório: Sim, tem uma intenção aí deliberada. Em toda série *Chronos* de forma mais focal, mas nas minhas peças em geral. A partir de uma época até hoje essa simbiose de notações é fundamental: para causar um efeito que eu chamo de “despercepção do tempo”.

Lucion: A despercepção tem algo a ver com os termos de tempo liso e estriado de Boulez?

Victório: Não, isso é um conceito do Boulez: tempo liso e tempo estriado, mas a intenção é outra, na verdade. Despercepção é diferente: percepção é uma coisa, despercepção é outra, e apercepção é ainda outra. Percepção é quando você está percebendo, a despercepção é um causar a não percepção que faz com que você perca a percepção gradativamente, e apercepção é quando você percebe “coisa alguma”, ou seja, apercepção é como atonal, não tem tom. Apercepção é não percepção e a despercepção tem um prefixo que significa a perda gradual, ou seja, a perda gradual da percepção. Vamos fazer uma analogia com a palavra desmotivação, a pessoa não fica desmotivada rapidamente, ela vai ficando desmotivada com o tempo, é um prefixo que tem o tempo envolvido nesse processo de não percepção.

Lucion: Essa despercepção ocorre para o público? O objetivo da mesma é criar uma atmosfera flutuante?

Victorio: Sim, é volátil. Podemos comparar com a análise musical. A análise não funciona para a pessoa que está ouvindo a música, funciona para quem está fazendo a análise percebeu algum detalhe que acontece. É outra percepção de uma música, quando ao invés de olharmos para a peça e vermos só notas e olharmos e percebermos uma rede de inteligência por trás do processo de escrita, para isso é que serve análise, nada além disso.

A intenção dos *Chronos* e das minhas peças no geral é sempre ter um momento de uma escrita relativa permeando uma escrita proporcional, obviamente que hoje, no momento proporcional de escrita métrica os compassos são mais complicados. Por isso que eu tenho momentos da viola caipira. Quando eu estou escrevendo pra viola caipira é um momento totalmente lúdico que eu escrevo uma outra música que não é música caipira. É música contemporânea, mas tem um outro caráter de não pensar em notar, por exemplo. Diferente de quando eu estou compondo para orquestra e pensando naquela naquelas amarras todas. A viola é diferente, é um momento de se libertar desses demônios da construção sonora. Mas a intenção da despercepção é clara, na hora o público vai perceber. Um público mais esperto, atualizado, vai perceber que existem as conexões. É como o Webern. Quando ele ouvia, dizia que tinha ouvido dodecafônico. Como alguém quando ouve uma peça em Si Bemol e percebe: “ah, foi pra Sol bemol menor, (...) Dó menor agora, não é”. Ele tinha o ouvido assim, ele falava isso. Ele ouve e fala R1-4, inversão 7 – olha que maluquice isso – ele ouvindo aquilo e percebia onde que a série estava, imagina?! Quer dizer, pra esse ouvinte sim, ele vai perceber que existe uma ordem ali, mas essa parte invisível é só você que sabe, ou eu que escrevi. Esse que é um dos grandes aspectos da música: tocar e realizar um outro tocar. Quando percebemos isso, a tocamos diferente, porque não são só as notas, é algo invisível por trás das notas, é como se você olhasse pra dentro de você para perceber quem é você mesmo.

De qualquer forma as duas peças tem várias semelhanças, *Chronos III* é um pouco mais complexa, escrita muitos anos depois, demorei quatro anos pra compor essas dez peças.

Lucion: E nessa época (de *Aztlan*) você não ia tão longe assim com relação à despercepção?

Victorio: Não, tanto que você pode notar que é tudo proporcional, tudo tem compasso o tempo todo, mas já tem uma mecânica muito próxima de *Chronos*.

Lucion: Inclusive esse elemento das quintas, nota-se em *Aztlan* que ele aparece muito mas, só que em trechos mais rítmicos, e estão sem pré em blocos, correto?

Victorio: Sim, sempre em blocos. Comparando esses dois processos parecidos aqui na escrita, o *Aztlan* inteiro e esse trecho aqui que é a parte B do *Chronos*, vemos que existe uma similaridade rítmica, mas o de *Chronos* é um pouco mais complexo do que o de *Aztlan*. É um tecido muito mais complexo apesar de ritmicamente eles terem muita proximidade. Tudo isso leva para a reafirmação de um assunto bastante importante que é a notação nas minhas músicas. Notação é uma preocupação minha importante, a história da música deu um salto muito grande devido a notação. A notação é muito importante nesse processo de causar uma despercepção gradativa do tempo.

Lucion: Eu tentei fazer uma ligação no início da minha pesquisa da despercepção com os termos do Boulez (liso/estriado), que não funcionou. A mistura das notações proporcionais e relativas é então o ponto da despercepção?

Victorio: Sim, tem muito mais a ver com o processo de gênese musical do que a leitura de liso e estriado que é quase como uma análise morfológica, é muito pouco. Perceber o interior da peça através dessa volatilidade da notação é muito mais importante. Porque você perceber o liso e estriado é realmente muito pouco. A notação tem mais relação com as vísceras da peça e tem a ver com a performance também, que é uma coisa que você não pode tocar livre de estar envolvido com a intensidade dessa obra, não tem como tocar sem testosterona essa música! Senão fica sem sentido, perde-se o ponto principal, o violoncelista vai acertar todas as notas e errar a intenção da peça que é exatamente esse “punch”.

Lucion: As nomenclaturas em *Aztlan* “tranquilo”, “movido”, seriam partes ou movimentos? Funcionam apenas como mudança de caráter?

Victorio: Sim, são mudanças de caráter, de intenção só, e veja que eu coloquei indicação de metrônomo.

Lucion: Mesmo com as barras duplas?

Victorio: Sim, foi só para separar uma intenção de outra, como aqui, (figura 11) existe também uma separação apesar de não ter as barras. Tem uma análise, análise não. Compositor não analisa, compositor explica. Quem analisa é sempre o outro. O compositor escreveu, daí o compositor analisando sua própria música, não, isso não existe. O compositor explica o processo, quem analisa é quem vai tocar ou quem vai somente analisar mesmo.

Tem uma explicação do *Chronos* – Chronos III, notação e performance – onde eu explico como que foi o processo de escrita, o que eu uso, quais são as relações intervalares que são primordiais, como eu expando isso durante a peça, que tem seções

bem definidas e tudo em comunhão com o quaternário, que dizer, na verdade isso é uma coisa desde a época do *Aztlan*; *Aztlan* significa Atlântida, a civilização. Um termo Maia, na verdade, de como eles chamavam a civilização que é denominada como a quarta raça mãe, que eles chamavam de *Aztlan*, e essa minha ligação com os Maias também, uma coisa que sempre me interessou. Inclusive no meu mestrado: eu fiz sobre o Egito, usei o Livro dos Mortos, estudei hebraico, estudei muitas coisas para poder me envolver com as escrituras que é uma coisa que me interessa muito assim. Desde muito jovem, mais ou menos com 17 anos, eu faço parte da Rosa Cruz, então eu tenho um envolvimento com o Egito muito forte e com essa mística do Ritual. O ritual sempre me interessou muito, desde pequenininho, essa mecânica invisível do ritual sabe, que conecta com a música. Por isso que eu falo “música ritual”, que é uma vertente minha e alguns outros compositores no mundo também têm. Pelo menos eu classifico dessa forma, como eu classificaria serialismo, dodecafonismo, eu classifico uma linha que eu chamo de música ritual, que é uma designação minha e eu me enquadrando nisso exatamente, por coisa incognoscível do ritual e da música. Esse trânsito comum invisível, ou seja, o ser humano só ritualiza porque ele sabe que através do ritual é uma mecânica que ele tem pra sair do mundo tridimensional. Nós somos um pouco mais, ou muito mais do que humanos, e o ritual é uma maneira de sair disso. Em música é a mesma coisa, esse trânsito invisível...

Lucion: A música seria a ferramenta pra sair?

Victorio: É, e música nós vivenciamos sem saber o que é. Tem um livro recente de João Magueijo que merece atenção. É um físico português, mas já vive há 20 anos em Oxford. Ele e a Barbara Hand Clow, em 2009, chama “A teoria das 9 dimensões”. Então nesse livro de física, mecânica física, eles classificam música como uma entidade hepta-dimensional, ou seja, eles chamam música de entidade, nem de sonoridade, mas de uma entidade em que a gênese dela está na dimensão sete. Ela vai descendo pra gente compreender como sonoridade, olha que loucura isso! A gente só entende música por intermédio do som porque somos seres que temos três dimensões, só, e ela é uma entidade hepta-dimensional. Eu sempre faço uma analogia com os meus alunos, ou quando eu falo sobre música pra tentar entender essa coisa incognoscível: o que é música? É como se a gente olhasse um ser unidimensional, que só tem uma dimensão, só tem comprimento. Um ser unicelular ao olhar para uma pessoa, essa pessoa se mostra como uma linha pra ele. A leitura desse ser unidimensional de você é uma linha, mas você é muito mais do que uma linha, então quando a gente ouve música a gente fala isso é música, mas na verdade música é uma entidade hepta-dimensional que a gente não sabe o que é.

Lucion: Você usa isso no seu trabalho também né, a questão do som tridimensional, ele tem um pouco a ver com isso?

Victorio: É, acabou de sair um artigo meu sobre música e hexadimensionalidade, eu faço uma ligação de um físico-matemático maravilhoso, que eu gosto muito, chamado Peter Ouspensky: ele faz uma leitura sobre a hexa... Ele já é falecido. Ele faleceu na década de 60, mas é um cientista que nunca entrou na academia. Você fala de física, de matemática no meio acadêmico sobre ele e o pessoal do meio acadêmico diz: - pelo amor de Deus não me fale nesse cara, ninguém entende ele - ele dava sermão no Einstein, você imagina?! O Einstein escrevendo a teoria da relatividade e ele mandava carta pro Einstein assim: - Einstein, eu sei que você é um burro, mas mesmo você sendo burro, você tá um pouco acima da humanidade e vai entender o que eu estou querendo dizer- aí ele falava da teoria das seis dimensões. É uma coisa de louco! Aí tem um artigo meu, que acabou de sair, que ficou bem legal sobre a música e a hexadimensionalidade(*Ouspensky e o espaço-tempo(musical)*-Disponível em:www.robertovictorio.com.br/artigo/arquivos/ouspensky-e-o-espaco-tempo-musical/).

Então tem essas coisas, que são tão importantes quanto a gente tocar também, sabe. Isso em disciplinas minhas, tanto no Mestrado quanto na Graduação, de Estética da Música é muito importante. Essas disciplinas e também na Etnomusicologia, são disciplinas que despertam as pessoas para um lado de como realmente perceber isso como parte da performance, isso é muito importante. E os alunos que entendem isso são os que realmente seguem, que entenderam o que é ser músico (...) não é ser músico que fica só enfronzado em teoria, ou enfronzado só no instrumento, ou só ficar regendo que nem um robô, mas compreender música de forma geral, isso é importante. Esse que é o grande diferencial. Esse lado é tão importante quanto tocar, o de compreender esse processo de escrita. Então, voltando aquele ponto da notação, a importância que ela exerce, não só nas minhas músicas, mas no geral. O século XX foi um salto muito grande, a notação teve que dar esse salto porque as músicas deram um salto muito grande.

Lucion: Essa questão da sonoridade, você joga muito com *sulponticello*, som natural, isso aí é uma coisa que sempre foi presente no teu estudo do violoncelo? Como você pensa isso? Dá pra perceber nas peças que as intenções já mostram, isso é mais *cantabile*, e já dá uma pista que são ideias sonoras, a utilização do *ponticello* ou do *col legno*. Esse jogo com os timbres foi algo que você sempre teve, ou foi descobrindo aos poucos? Qual seria a diferença entre essas mudanças de calmo pra rítmico, depois pra *cantabile*?

Victorio: Duas coisas importantes. Primeiro, nuance é fundamental. Isso aí é algo que eu falo pros meus alunos de composição, é o diferencial do exercício pra uma composição.

Lucion: O fator do timbre como melodia!

Victorio: Sim, ele passou a ser um fator genético importante do processo de escrita, ele deixou de ser uma ocorrência porque sempre esteve presente. Por exemplo, em Gesualdo, Monteverdi lá atrás, tem os timbres todos. Mas não se pensava no timbre como uma possibilidade composicional. Ele deixou de ser um mero parâmetro, pra ser uma mecânica de construção de uma música, então, essa a nuance é fundamental porque ninguém fala com voz monocórdia. Só um robô fala assim. Porque que essas musicas que colocam nos celulares são muito ruins, mesmo tocando tudo certinho? Primeiro porque é tudo certo demais, não é humano, o ser humano quando lê colcheia não passa de uma para outra de forma exatamente proporcional, porque nós somos totalmente irregulares. Já, por exemplo, *Badinerie* de J.S. Bach no celular é uma porcaria, não apenas por causa do timbre, mas porque é tão perfeito que é ruim, igual criancinha. Porque que bebezinho é bonito, ele é totalmente irregular em relação ao tamanho da cabeça e outros membros, e é lindo! O ser humano começa a ficar mais desinteressante quando começa a ficar proporcional, e essa irregularidade é humana. Por isso a nuance é fundamental, inclusive no processo compositivo, e enfatizar isso na hora da performance é fundamental, porque é isso que vai fazer com que esses contrastes sejam percebidos.

Lucion: A questão dos crescendos que aparecem nas notas mais longas, é bem presente nas peças, qual a intenção deles?

Victorio: É um detalhe que faz parte desse processo de diversidade dentro da construção, e a outra coisa importantíssima além disso que eu falei, que é um detalhe. Que é esse detalhe do crescendo, que é um dos parâmetros, a possibilidade de com isso de maneira estática ou hipervolátil e saber mexer com isso. Porque é a diferença de um exercício composicional, o exercício de agógica, que você fica exercitando como se exercita a utilização de uma série, mas não é música ainda. É como musculação, musculação não é esporte, o atleta a pratica para fazer o esporte direito. Nós estudamos métodos de técnica mas não é música aquilo, e vai virar música quando você começa a incorporar a mecânica proposta nele, e composição é a mesma coisa. O aluno começa, primeiro ele acerta as notas, depois faz um bom contraponto, aí é quando ele começa a pensar em música, e música só vira música no papel depois que se começa a pensar na música. Quando o compositor começa a ouvir o que está no papel, não quando ele começa

a acertar no papel, isso não é nada. É como eu olhar a Sonata para Violoncelo do Ligeti, que eu não vou conseguir tocar, porque não tenho dedo pra tocar aquela peça, claro. Mas eu entendo aquilo que está escrito, ou como se eu pudesse olhar para a Sonata do Ligeti ou Concerto do Lutoslavsky e pudesse tocar aquilo. Não, eu tenho que ter uma musculatura pra poder chegar naquele ponto de passar do pensamento pra performance. Agora, isso é importante demais! Não pode desenvolver somente um ou somente o outro, fazendo novamente a analogia com o atleta da é necessária a musculação falando a grosso modo, e desenvolver essa coisa do pensamento pra ter condições de conectar os dois, fazendo com que a performance seja importante, a regência seja importante.. Outra coisa é a percussão, ela é muito importante. Eu faço questão nas peças que o instrumento funcione, não só como instrumento melódico ou harmônico e tal, que esses detalhes da técnica expandida funcionem como parte da composição da peça, ou seja, transformar num instrumento de percussão. A percussão é muito importante porque ela foi um salto enorme na história da música, quando ela saiu daquela coisa de suporte harmônico e passou a ter um elemento de grandeza no século XX, foi muito importante. Repare que os percussionistas se desenvolvem mais rápido, não é porque é percussão, mas porque os métodos deles são atuais. Não tem método de percussão do século XVIII, por exemplo. Violoncelo, violino, flauta, etc, todos estudam métodos anteriores à Revolução Francesa. No caso da percussão são todos métodos do século XX. O iniciante já começa alternando compassos e como resultado os percussionistas leem qualquer coisa, porque já é pensado no século XX.

Lucion: Você poderia comentar sobre a minha performance da peça *Chronos III*?

Victorio: Pode alargar um pouco mais o final, até chegar a nada mesmo. O que é interessante é que nenhum dos dois violoncelistas que fizeram a peça (Dimos Goudaroulis e Fabio Presgrave) destacaram essa dramaticidade que você tá fazendo com os espaços, dessa imobilidade total com essa ênfase. Isso é muito importante e ficou muito bom, esse congelamento. Porque tem que ter um buraco grande. Essa a imobilidade cria aquela expectativa de: - Será que é isso mesmo?!

Alguns detalhes, aqui por exemplo, é mais desacelerando mesmo (Figura 19). E esses desafinando, está mais pra vibrato do que pra desafinando (Figura 12). Faz ele mais lento, porque o vibrato não causa tanta instabilidade com a nota lisa. Sempre que essa linha sinuosa aparece a ideia é criar uma instabilidade com a nota lisa que vem junto. O vibrato está mais perto da nota e mais lento ele fica menos musical, tem hora que tem que ser musical. Agora em outra, como na hora do *écrasé*, tem que ser como uma serra pra ter

muito contraste. Ele ocorre no Dó# e são quatro aparições , primeiro ele liso, depois *ponticello*, depois *batuto* e com *écrasé*, então sempre que ele aparecer tem ser como um “espeto” no meio de tudo.

Lucion: Essas separações são bem presentes nas músicas, inclusive as vírgulas que você coloca já no começo da música. Elas devem ser mais claras?

Victorio: Mas não com um espaço muito grande, diferente do final onde tem realmente um grande silêncio. As vírgulas não chegam a quebrar a continuidade da música.

Lucion: De que forma que você pensa técnica na música? Por exemplo, os harmônicos: você os utiliza várias vezes na música e nota-se que são muito bem pensados. Como funciona isso? As vezes é sem querer, você experimenta pra ver como fica melhor, como é esse processo?

Victorio: O que acontece com o violoncelo acontece com o violão também, os violonistas em geral gostam de tocar as minhas peças pra violão porque eles dizem que está tudo muito arrumado pra mão, e é porque eu toquei violão. Quando eu tinha 19 anos eu fiz Concurso Internacional de Violão, então eu já cheguei a tocar violão muito bem. Eu conheço o violão. Violoncelo eu conheço bastante, não toco porque eu parei muito tempo, como o violão que eu já toquei muito bem, mas agora que eu estou voltando. O violoncelo eu cheguei a tocar razoavelmente bem, eu estudei muitos anos, tive bons professores, mas se você não tiver constância, você para. Como a composição, que também exige muito tempo. Aí não dá tempo de manter um instrumento com a constância necessária que o instrumento exige. É como correr, quando eu paro de treinar quatro dias eu perco resistência. Então, como são instrumentos muito familiares, próximos meus, que eu estudei muito bem os dois, eu conheço o funcionamento deles. Quando eu penso as construções das minhas peças, principalmente pra estes dois que eu conheço bem, eu penso na construção composicional, mas penso também na mecânica de cada instrumento.

Lucion: É ao mesmo tempo isso ou você, por exemplo, escreve uma parte daí senta no instrumento vê se é viável tocar?

Victorio: Não.

Lucion: Então é um trabalho mais mental?

Victorio: É, eu já sei quando vai funcionar. Falo constantemente para meus alunos que eles devem chegar a um ponto que não é necessário o piano para compor. Para escrever para um grupo de música de câmara grande ou orquestra, o compositor não deveria ter que ficar experimentando ao piano, tem que saber que quando juntar isso com aquilo que aquilo outro vai soar. Como em um idioma, se eu juntar C, H, R, O, N, O, S, eu

sei que vai ser *Chronos*, não vou ler elefante. Se eu ler elefante eu vou estar louco. Quando você escreve música é a mesma coisa, ao escrever uma relação acordal, um arco, você sabe como vai soar. É óbvio que aqui no mundo virtual soa diferente, a gente sabe que aquilo vai soar de uma forma, mas quando acontece, acontece diferente em termos de timbre, mas na cabeça o compositor tem que saber como é. Ao juntar uma relação acordal de 7ª maior com 2ª, com 3ª e com mais duas 4ª justas o compositor precisa saber qual será o resultado. É óbvio, se você não souber isso, não tem como. Na hora da composição é a mesma coisa, quando estou escrevendo para violoncelo e violão eu não preciso experimentar, eu já sei que aquilo vai funcionar, principalmente violão, que é mais complicado ainda. Violão é um instrumento muito complexo. Assim como no violoncelo, existem várias notas, na mesma frequência, em várias cordas, mas como no violão existem seis cordas e toda essa relação acordal, sendo um instrumento harmônico, com todos aqueles acordes muito amplos, então o compositor tem que saber muito bem o que está escrevendo. Tanto é que a gente vê que vários compositores muito bons não sabem escrever para violão, ou nem se aventuram a escrever para violão, porque é um instrumento muito difícil. Se o compositor não conhece a mecânica do instrumento não se aventura a escrever porque vai sair muito ruim. Os compositores, vários deles, pedem ajuda pra violonistas. Eles escrevem, levam até o violonista para saber se é ou não possível de executar porque tem umas manhas estranhas, e coisas que visualmente seriam impossíveis e funcionam facilmente. É como as obras do Webern, você pega as partituras do Webern, olha e fala: “– Parece simples, tem no máximo colcheias”. Mas é uma dificuldade pra montar aquilo, porque a dificuldade não é na técnica, é na concepção da peça. Aquelas instabilidades que ele causa, a ocupação espacial, é muito difícil. Visualmente é muito fácil, Webern é muito fácil, e muito difícil na hora da montagem. E no instrumento às vezes, na escritura para o instrumento, principalmente para violoncelo e violão, e mais ainda violão, é muito complicado. Algumas passagens que para o olhar parecem impossíveis soam muito bem porque a mecânica é fácil. E as vezes você pega uma peça e a realização fica muito difícil, mesmo num tempo mais cômodo, porque é anti-anatômico, e a pior coisa é tocar algo que seja anti-anatômico, mata a música.

Lucion: A utilização da voz, também aparece em outras peças para outros instrumentos?

Victorio: Uso sim, é como um timbre a mais na música.

Lucion: Nota-se na peça *Chronos III*, em dois momentos, que ela entra somando a outros timbres: na primeira vez três e na segunda quatro camadas. Como você pensa a voz dentro dessas partes?

Victorio: Eu penso exatamente como se fosse um timbre a mais na construção desse tecido todo, a voz funciona, tanto é que cada um (intérprete) fez uma voz diferente, em relação à altura. É a mesma nota mas um fez falsete, outro uma oitava abaixo, você fez uma outra voz que eu gostei, e tem o assovio também. É legal porque ele se funde com o harmônico, por isso eu acho bom tentar um assovio próximo do harmônico, pra ficar uma simbiose entre os dois. Quando eu montei pela primeira vez com um violoncelista aqui da orquestra, ele queria fazer um assovio de pássaro. Eu falei que não era a ideia de ter um pássaro no meio desta parte. Inclusive porque tem uma altura definida, que serve pra ter essa ligação com o harmônico e mantendo mais um timbre diferente, e não a ideia de um pássaro no meio. Aquele gutural que tem também, que é aquela coisa abissal. É parte do gesto.

Lucion: Isso é algo que veio da tribo, ou você já tinha antes. Essa questão da voz sendo mais uma camada, veio do rituais que você presenciou na tribo?

Victorio: Agora não tenho certeza. Não lembro, mas é anterior ao contato com a tribo porque *Chronos III* foi escrita em 1998 e eu iniciei o contato com a tribo em 1999. No caso de *Chronos III* é mais velado, no *Chronos IX* é mais intenso, porque é a hora que os espíritos estão incorporando os feiticeiros, é muito forte. E visualmente fica muito marcante.

Lucion: Você tem uma influência muito grande de Webern, pode-se dizer que *Chronos III* é uma junção dessa tua influência do Webern junto com a despercepção?

Victorio: Sim, e esse contato com o mundo ritual é muito importante, porque o Webern não há como não ser influenciado por ele! Ele causou um pandemônio na história da música no ocidente, com a ocupação do espaço, os silêncios e a volatilidade de pulso. O Boulez afirma que não é possível entender o século XX, nem dá pra começar estudar composição se não entender direito o que foi o Webern.

Agora, o mundo ritual é algo muito importante desde cedo. A minha avó era médium da Umbanda e presenciei alguns momentos que me trouxeram grande interesse nesse mundo, que é bem impactante. Então essa minha busca já vem de muito tempo, inclusive minha dissertação de mestrado é sobre ritual, sobre música contemporânea e ritual, sobre o Egito, as práticas egípcias, que é muito marcante. Levei isso pra aldeia também, que é algo muito impactante, do meu contato com os feiticeiros e principalmente

a música deles também; se você ouve a música deles em estado “in-natura”, os cantos são impressionantes. São cantos em dez planos diferentes, você imagina contraponto em dez partes diferentes, uma complexidade fenomenal. Eu pensei: “-mas que música é essa?!” Quando eu cheguei aqui em 94, já tinha ouvido falar da etnia Bororo, que tem o ritual funerário mais impressionante de todas etnias do planeta. O rito funerário mais complexo é o deles. Você imagina, de todas etnias do mundo! Isso eu já sabia, mas quando eu ouvi a música dos caras senti a necessidade de estudá-la, aí eu comecei a procurar e vi que ninguém havia estudado a música deles. Os antropólogos tem muitos trabalhos sobre antropologia, mas ninguém falava de música. Eu pensei: “- Impossível, uma coisa absurda! Uma música complexa dessas e ninguém falar sobre isso”. E foi o que, na verdade, eu fiz. Eu me enfrontei lá com eles pra poder estudar de verdade, principalmente, a música deles.

Não pra estudar os “paricos”, nem pra estudar as estrofes ou o mundo aldeístico. Tive que ter contato com tudo isso, mas o meu foco principal era a música, porque eu precisava entender aquilo: como que eles fazem algo tão complexo. E eu acho que consegui: a partir das minhas limitações como homem ocidental e branco. Porque você tem acesso a algumas coisas, os feiticeiros tem algumas barreiras que nem os próprios bororo da aldeia tem acesso. Inclusive, nos momentos dos rituais, eles falam outro idioma que chamam de bororo ritual, para que só os feiticeiros entendam. Como o chinês mandarim, tem 3 estágios: o mandarim do povo, o mandarim dos intelectuais e o mandarim dos rituais. E os bororo é a mesma coisa: a hora do ritual, eles só falam bororo ritual para ninguém mais entender, ou seja, é um acesso muito difícil. Então muita coisa me foi negada, principalmente porque eu sou branco, mas eles confiaram em mim nesses três anos que eu passei lá, tanto é que confiam até hoje. Tenho uma relação de amizade bem forte com alguns deles.

Lucion: Como foi o seu contato com eles, com relação aos instrumentos?

Victorio: Aí tiveram vários casos interessantes, como por exemplo essa ideia nossa de ocidental: quero aprender a tocar violoncelo, quero aprender a cantar direito, etc. Assim que eu cheguei lá, em 1999, fui logo falar com o mestre Formigão, que é um dos mestres mais importantes da etnia. Aí eu falei: “- Mestre Formigão, (primeiro contato com ele) quero aprender a tocar instrumentos. Então ele olhou pra mim – nessa época ele tinha 92 anos – e completei: “ – Quanto tempo preciso pra aprender a tocar o instrumento?” Aí ele me olhou e disse: “ – Trinta anos”. Eu falei: “ – Não, eu quero aprender a tocar só os bapos (chocalhos)” Ele disse: “- Trinta anos.” Eu: “ – mas trinta anos!!!” Aí ele olhou pra mim e falou: “ – Trinta, não quarenta.” Foi uma lição que ele me deu também: não tem

como tocar só o instrumento, nenhum! Porque para ser um feiticeiro, para ser um xamã, a pessoa tem que saber conduzir todos os rituais, saber improvisar as estrofes, saber estabelecer esse contato com o mundo dos espíritos, com o mundo aldeístico, saber tocar os instrumentos e isso demora trinta, quarenta anos. Eu queria aprender só um instrumento e não existe isso lá. Olha que interessante isso...

Lucion: Sobre a peça *Aztlan*, qual é o significado do título e como você pensa a peça?

Victorio: *Aztlan* fez parte de uma fase que eu estava muito envolvido com o estudo da civilização maia, com a região do Yucatan, então nas minhas peças primeiro vem o título. O título é muito importante para a confecção da música, se eu não tenho o título a música não sai. Então tenho várias peças que tem o título relacionado a essa civilização maia, que é uma civilização fenomenal. Na verdade, para muitos pesquisadores, a civilização maia foi a que chegou em um nível mais evoluído de todas as civilizações: a grega, a nossa... Na verdade, estão chegando à conclusão, pelos textos que estão começando a traduzir, que a civilização maia foi a que chegou a um ponto mais fenomenal, assim, de todas que já surgiram na terra. Olha que interessante, isso é importante. Em termos de língua, astronomia, medicina. Agora você imagina a música que eles faziam, e não chegou até a gente. Uma pena, nem dos gregos chegou, que estão mais próximos. Esse pessoal do passado, deve ter feito uma música fenomenal que não tivemos acesso. Se os eles tinham uma astronomia, uma medicina fenomenal, que operavam cérebro, faziam cálculos astronômicos, com certeza não iriam fazer uma música simples. Então, primeiro foi o fascínio pela civilização maia que me levou a compor várias peças com vários títulos. Peça de orquestra, o meu primeiro premio internacional foi quando eu escrevi *Suite 3*, onde os subtítulos delas eram nomes de quatro cidades importante na região do Yucatan, e a ligação dele com fraternidades esotéricas que existem até hoje espalhadas pela terra. E o *Aztlan* é uma delas. É um termo maia que eles chamavam a Quarta Raça Mãe da terra, que são os Atlantis. Então *Aztlan* é Atlantida na língua maia, que foi uma civilização evoluidíssima, talvez os maias, talvez, não existe prova fidedigna que isso seja verdade, mas tem grandes vestígios que os maias foram atlantis e que foram os que sobraram dessa hecatombe que acabou com essa Quarta Raça Mãe que o próprio Platão fala no “Timeu - Crítias”. O filósofo fala diretamente sobre essa civilização atlantis, essa Quarta Raça Mãe, então quer dizer, se o Platão fala é porque era sério. Então o *Aztlan* é Atlântida e na verdade foram experiências de jogo rítmico, foi o começo de uma exploração e amadurecimento das tessituras, ou seja, eu comecei essa ocupação tessitural que eu vou

explorar a partir daí. Não só a partir dessas peças, mas também as Quatro Peças Sintéticas: o Yucatan, que é uma peça pra duas violas e piano, que eu recebi um prêmio também em Budapeste lá atrás na década de 80. A suíte 3 também, todas essas peças que tinham a influência do título na construção das peças já é um começo de uma exploração tessitural. No violoncelo já foi um extremo porque é um instrumento solo, a primeira vez que eu explorei essa coisa da ocupação do espaço sem me preocupar com linhas na verdade, *Aztlan* ainda tem um resquício de uma escrita mais linear, como a sua parte central. É uma muito rítmica sem ser melódica, mas tem um percurso, um caminhar na horizontal que eu vou destruindo aos poucos. Até chegar no *Chronos* que já não tem nenhuma linha, o percurso é só de ocupação desses quatro planos que eu vou estabelecendo, que está em comunhão com esse percurso da ocupação do tempo. Mas no *Aztlan* minha preocupação foi essa, a primeira peça pra violoncelo solo em que me preocupei em começar a dissolver essa coisa da melodia, me libertar da horizontal. Ela tem uma linha, mas já tem uma ocupação do tecido tessitural. E também me libertar do compasso, nessa peça ainda tem compasso, mas no *Chronos* já foi abolido. Eu já não quero ter esse referencial, mesmo quando eu uso quíalteras, que até foi feito com compasso quando eu fiz a versão pra violoncelo e orquestra, mas em poucos momentos que eu tive que estabelecer compasso para a realização... Mas na grande maioria livre para que o regente tivesse esse controle nas mãos da exploração espacial em comunhão com o solista, de não ter um pulso estabelecido mas totalmente atemporal. Aqui (exemplo) ainda tem compasso estabelecido, mas na hora da performance já é com a intenção de não pensar nesses arcos que delimitam unidade de tempo. Então, a função mais importante é essa, e se a gente entende o interprete fica mais próximo da intenção do autor. De tentar, mesmo tendo esses arcos aparentemente claros, deixá-los menos claros pensando que a ideia é de dissolver esses arcos grandes e a continuidade. E isso vai se materializar depois em *Chronos* quando eu começo a pensar na notação como uma possibilidade de se libertar do tempo. Na verdade, quando falamos em tempo, o Merleau-Ponty, que é muito importante na filosofia e na fenomenologia, diz que quando pensamos em tempo no nosso mundo terreno é temporalidade, então essa possibilidade de tentar entender o tempo pela temporalidade, ou seja, captar o tempo, que é uma entidade que não é tridimensional no nosso mundo, e aliado à música, que é algo mais complexo ainda. Então pensar nisso é muito importante, e quando eu passo do *Aztlan* para o *Chronos III* já é uma tentativa de dissolver isso, mas já pensando na notação como eixo principal de dissolução dessa realidade temporal.

Lucion: E o significado de *Chronos*?

Victorio: Chronos é o tempo terrestre, ou seja, essa temporalidade que o Merleau-Ponty fala, de tentar captar o tempo terrestre, nossa capacidade de compreensão humana. Como é a música: música nos aparece como som porque só conseguimos entender desse jeito.

Lucion: Interessante, porque já em Chronos III é bem clara a intenção de causar essa despercepção, e isso é o contrario do título, a ideia é essa?

Victorio: Sim, é a possibilidade de entendermos uma entidade pelas vias das amarras do nosso tempo, que captamos como temporalidade. Vou tentar entender isso, algo que é multidimensional através dos meus cinco sentidos e minhas três dimensões. E a notação é a chave mais importante para tentar não entender isso (na hora da música), ou seja, eu uso elementos próximos com notações diferentes, que fazem com que esse discurso mude a cada momento que ele se apresente. Mesmo não usando compasso, é quando eu uso aquela escrita relativa que não tem compasso nenhum e quando eu uso semicolcheias, fusas e quiálteras sem uma indicação de unidade.

Lucion: Então, se tentarmos exemplificar essa questão temporal, seria o momento do estudo que se faz a relação de passagem de quiálteras de três para cinco com pausa no meio das figuras mais fusas e qual a relação de uma com a outra, enquanto que na hora da performance, é melhor manter uma continuação, mesmo que a música tenha a intenção de quebrar isso.

Victorio: Isso, e em *Aztlan* isso está menos claro porque ainda está tudo escrito, ainda tem compasso, ainda tem unidade. Mas quando executamos isso, a intenção na hora da performance é não pensar muito nessas unidades. É como se fosse um compasso só, duzentos e noventa por quatro; como se não tivesse unidade de compasso. Em *Aztlan* a intenção foi essa, em *Chronos* eu já começo a jogar com essa notação diferente, quando eu não uso mais o compasso. Podia ter usado compasso, mas eu não queria que o intérprete ficasse amarrado. Como ele ainda fica um pouco amarrado em *Aztlan*, por exemplo: aqui é três ali é quatro, ali é dezessete por trinta e dois. Não, em *Chronos* eu quero que pense somente na volatilidade da performance a partir da notação, isso é importante. Isso é importante à beça! No *Chronos III* tem toda uma explicação – *Chronos III* Notação e Performance – ali eu explico tudo, assim: os planos que eu quero, a conexão com o quaternário que eu estabeleço aí. Como estávamos falando sobre o Webern, como esse estabelece uma série, ou seja, essa inteligência que não é só colocar notas ali, senão fazer uma série: você faz em trinta segundos, mas a inteligência da construção da série ou a inteligência da construção de uma planilha que vai organizar todo teu processo

compositivo, isso é que é interessante. Isso é que demora na verdade, demora mais, às vezes, do que colocar as notas no papel. Mas é isso: então, existe uma ordem na construção do *Chronos*, como de todos eles, pensando sempre nisso, nesse jogo entre o tempo possível com uma notação relativa, o tempo possível com uma notação proporcional e a volatilidade entre eles quando se usa elementos próximos, que são executados de maneiras diferentes porque a notação é diferente mesmo para os mesmos dados. E no *Chronos IX* é a mesma idéia, a intenção é essa. Óbvio que quando eu compus o *Chronos IX*, não foi só uma redução do original, que é pra sexteto de câmara e sons digitais de difusão em tempo real. Não, na verdade tem muitos elementos dali, mas ela existe como uma música totalmente desvinculada daquilo. Tem alguns momentos que acontecem lá, que eu trouxe pra cá, mas inclusive em termos de duração, o *Chronos IX* dura uns 9 a 10 min, enquanto que o original tem 20 min. Então não é só uma redução onde eu passei a peça de sexteto pra duo.

Lucion: Na série *Chronos* você teve um espaço, entre o início e término da série, de seis anos. Nesse período também teve o tempo em que você foi para a aldeia dos índios Bororo. Como aconteceu essa conexão entre o seu estilo de composição antes de você ter contato com a aldeia e após você ter saído?

Victorio: Na verdade houve essa simbiose entre a ideia do *Chronos* e a ideia da minha pesquisa na aldeia, isso eu não sei como aconteceu, foi acontecendo. O *Chronos V* eu compus dentro da aldeia, tanto que esta lá na parte “Aldeia Meruri”, foi pra marimba solo. E me lembro de estar compondo e chegar um pesquisador e padre colombiano que ficaram me olhando e falou: “ – Professor, você está compondo?” E eu estava acabando a peça.

Lucion: Podemos notar alguns aspectos que você usa tanto em *Chronos III* quanto em *Chronos IX*. Porém, eles tem significados diferentes partindo do ponto que uma peça foi escrita antes e outra depois da sua estada na tribo, como por exemplo os sons guturais. Qual seria a diferença deles entre uma peça e outra?

Victorio: No *Chronos IX* é uma invocação, já em *Chronos III* é só um timbre a mais que eu uso. Porque no *Chronos III* é uma parte que está em um registro extremamente agudo no instrumento e junto tem esse som mais grave possível.

Lucion: O que mais você acha que tem em *Chronos IX* mas tem outro significado, se for comparado a *Chronos III*?

Victorio: Tem, foram exatamente as coisas que eu transporte da versão de septeto (contando com a versão de sexteto mais eletrônica) que é a formação do Aroe Maiwu, que é o original. Tem na minha tese a explicação de como é que eu uso os

referenciais dos cantos rituais. Referenciais de altura, tessitura, de aglomerados, para ver o que, na hora da confecção da minha música, o que eu uso dos referenciais sonoros. Não só rituais, rituais porque são acontecimentos do rito, mas como é que eu transporto esses referenciais de sonoridade dos cantos rituais que eu uso como alicerce da minha música na minha música. Os referenciais de tessitura, os referenciais intervalares, a batida do tambor, como que eu transporto para a peça.

Lucion: Tem toda uma relação que você organizou na música?

Victorio: Sim, o canto das mulheres, como elas atuam ali, como que eu vou transportar isso pra música. Vai ter um referencial de segunda menor duplicado pela quinta que acontece várias vezes, isso é transportado do canto das mulheres para a parte, não que seja... Aquilo que eu falo, esses dados da análise funcionam bem para você entender o processo de composição, entender um pouco a cabeça do compositor. Não são só notas avulsas que foram jogadas na parte, em um determinado lugar tem a intenção de representar o canto das mulheres, a hora dos assovios é a proximidade do zunidor (instrumento utilizado no ritual). Aquele som ventado do zunidor, que é quando aparece no rito os zunidores, que é o momento que os espíritos terríveis vão amedrontar a alma do bororo que acabou de morrer. Aí não pode conectar os zunidores com o canto das mulheres porque as mulheres e crianças são proibidas de ver os zunidores, então tem uma razão de ser, ou seja, tem uma conexão invisível que só eu sei, mas não é somente a utilização. Essas horas que eu utilizo o *écrasé* junto com o *pizzicato bartok*, é a hora que os feiticeiros fazem um som gutural, que é a hora que os espíritos estão descendo, então tem toda uma representação do que acontece lá no ritual. Como Bartok ele não usa aquele material musical para imitar os cantos campestres. Ele utiliza como referência para uma música que é dele: a escrita é dele, a poética é dele, mas utilizando referenciais que ele ouviu. Que realmente são fantásticos e que nunca tinham sido usados na história da música, na música de concerto: aquele acoplamento todo, de atonal com tonal, aqueles sons guturais daqueles Turcos. Como que ele usa aquilo para compor o terceiro quarteto de cordas, aquelas texturas todas, não imitando a música exatamente. Não tem nenhum momento que *Chronos IX* parece música de índio, o único momento é aquele momento que é a invocação logo no início. Então *Chronos IX* é uma tentativa de transcodificar esse tempo do rito para um tempo de concerto.

Lucion: E no *Chronos III* seria o nosso tempo?

Victorio: Isso, é esse tempo mais cronometrado, dos nosso horários. Além daquela coisa da percepção que não tem nada de ritual. No *Chronos IX* vemos muito mais

a simbiose da escrita como as que aparecem dentro de retângulos com notação relativa, com uma possibilidade de escrita proporcional, mas não proporcional na outra voz. É como se tivesse compasso, porém mais livre do que isso. Isso causa a despercepção, é como se você colocasse dois tons diferentes, por exemplo, na *Sagração da Primavera*, tem hora que tem quatro tons diferentes. Aí tem tanto tom que você não reconhece tom nenhum, e um exemplo dessa despercepção está na segunda parte da *Triologia Bororo*, que é para quatro flautas, onde tem momentos que dois estão com escrita mais ou menos proporcional e os outros dois estão com escrita livre. E cada vez que é tocado com esse tipo de escrita, nunca é igual. Podem tocar quinhentas vezes e todas vão ser realmente diferentes, porque lá (na tribo) nunca é igual. Quando eu estava lá com eles eu percebi que o mesmo canto ritual com a mesma intenção de simbiose para a pesca são performances absolutamente diferentes com dados próximos em aldeias diferentes. Eles usam quase a mesma pentatônica, tem o mesmo percurso, as mesmas invocações, mas as improvisações textuais são diferentes, tem hora que eles encurtam notas, as batidas tem algumas diferenças, mas você vê que é o mesmo canto.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aztlan e *Chronos III* são peças de destaque na produção contemporânea para violoncelo. O conhecimento por parte do compositor das particularidades do instrumento cria inúmeras possibilidades e técnicas novas. Vale destacar que devido ao domínio do idiomatismo quando compreendidas corretamente essas complexidades funcionam de forma fluente e natural.

A compreensão dos aspectos composicionais é de fundamental importância para que o violoncelista possa interpretar de forma correta a notação e os aspectos técnicos das peças. Para o entendimento da poética de Victorio consideramos ser de fundamental importância a reflexão sobre os assuntos espirituais e antropológicos que inspiram a sua obra.

Para o autor o estudo das duas peças foi um divisor de águas em sua trajetória como violoncelista. O contato com o compositor o fez refletir sobre a forma como qualquer peça deve ser abordada, e a profundidade de conhecimentos obtidos com a pesquisa foi de grande valia para não somente as peças contemporâneas que o autor tem em seu repertório mas para todos os tipos de obras.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Rosangela. **Vattan**: Um Estudo de Caso para o Entendimento da Obra Pianística de Roberto Victorio. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/teses/>> Acesso em: 15 jun. 2014.

EGG, André. **“Tetrakys” para violão de Roberto Victorio**. Monografia de Especialização, 2000. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/teses/>> Acesso em: 15 jun. 2014.

RODRIGUES, Vanessa Fernanda. **Possibilidades de Escuta na Música do Século XX – Pensamento Estética e Poética na Obra de Roberto Victorio**. 2009. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/teses/>> Acesso em: 15 jun. 2014.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. **Violoncelo XXI**. São Paulo: Ed. Urbana, 2012.

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge Press, 1999.

XENAKIS, Iannis. **Nomos Alpha**. Partitura. London, New York: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1967.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

VICTORIO, Roberto. **A Eterna Variação em Anton Webern**. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/>> Acesso em: 20 jun. 2013.

_____. **Aztlán**. Partitura, 1986. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/partituras/>> Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. **Chronos III: Notação e Performance**, 2000. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/>> Acesso em: 20 jun. 2013.

_____. **Chronos III**. Partitura, 1998. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/partituras/>> Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. **Chronos IX**. Partitura, 2000. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/partituras/>> Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. **Música Contemporânea e Ritual**. 1989. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/>> Acesso em: 20 jun. 2013.

_____. **Timbre e Espaço-Tempo Musical**, 2002. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/artigos/>> Acesso em: 20 jun. 2013.

ANEXOS

Partitura completa da peça *Aztlan*

Partitura completa da peça *Chronos III*

AZTLAN

para violoncelo solo

ROBERTO VICTORIO

" à Peter Schuback "

Aztlan

LENTO (surgingido)

ROBERTO VICTORIO

Handwritten musical notation on a bass clef staff. It begins with a 3/4 time signature and a dynamic marking of 'p'. The melody features a series of eighth and quarter notes, some beamed together. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The piece concludes with a trill (tr) over a quarter note, marked with a 'p' and a fermata. A crescendo hairpin is visible towards the end of the staff.

Handwritten musical notation on a treble clef staff. It starts with a dynamic marking of 'f' and a crescendo hairpin. The melody consists of quarter and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. A five-measure rest is indicated with a horizontal line and the number '5'. The staff ends with a dynamic marking of 'p' and a crescendo hairpin.

Handwritten musical notation on a bass clef staff. It begins with a 4/4 time signature and a dynamic marking of 'mf'. The melody is composed of quarter and eighth notes, with several triplet markings. A five-measure rest is shown with a horizontal line and the number '5'. The staff concludes with a dynamic marking of 'f' and a crescendo hairpin.

Handwritten musical notation on a bass clef staff. It starts with a dynamic marking of 'mf'. The melody features quarter and eighth notes, with a five-measure rest marked with a horizontal line and the number '5'. The staff ends with a dynamic marking of 'f' and a crescendo hairpin.

Handwritten musical notation on a bass clef staff. It begins with a dynamic marking of 'p' and a crescendo hairpin. The melody consists of quarter and eighth notes. A five-measure rest is indicated with a horizontal line and the number '5'. The staff concludes with a dynamic marking of 'mf' and a crescendo hairpin.

Handwritten musical notation on a bass clef staff. It starts with a 4/4 time signature and a dynamic marking of 'p'. The melody features quarter and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. A five-measure rest is shown with a horizontal line and the number '5'. The staff ends with a dynamic marking of 'pp' and a crescendo hairpin.

Movido

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4-measure rest. The music consists of several chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *f* *marcato* is present. The piece concludes with a 2-measure rest and a 4-measure rest.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various chords and melodic fragments, with a 6-measure rest indicated. The piece ends with a 2-measure rest.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation features chords and melodic lines, with dynamic markings of *pizz* and *arco p*. The piece concludes with a 4-measure rest.

MENOS

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes chords and melodic lines, with dynamic markings of *arco sul pont. mf* and *p.nat.*. The piece concludes with a 4-measure rest.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The notation includes chords and melodic lines, with dynamic markings of *p*. The piece concludes with a 4-measure rest.

Movido

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *mf SUB*. The piece concludes with a 4-measure rest.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, treble clef, and various notes with slurs and triplets. A dynamic marking 'mf' is present at the end.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, bass clef, and various notes with slurs and triplets. A dynamic marking 'ff' is present.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, bass clef, and various notes with slurs and triplets. Dynamic markings 'mf', 'ff', and 'mf SUB' are present.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, treble clef, and various notes with slurs and triplets. A dynamic marking 'mf' is present.

TRANQUILO

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, bass clef, and various notes with slurs and triplets. A dynamic marking 'p' is present.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/4 time signature, bass clef, and various notes with slurs and triplets. Dynamic markings 'mf', 'p', 'Pizz', and 'arco mf' are present.

Pizz *f* *mf* *Pizz* *pp*

AGITADO

arco *f* tr

f

f

mf

tr

tr

f

dim. sem rall.

pizz & sotil

TEMPO I°

arco mf

pizz mf

arco p

rall

pp

Rio 03-03-86

CHRONOS III

Roberto Victorio

SURGINDO

Handwritten musical notation for the first system of 'Surgindo'. It features a bass clef and a treble clef. The bass line starts with a whole note chord (F2, C3, G2) marked *mp*. The treble line has a whole note chord (F4, C5, G4) marked *mf*. The system includes dynamic markings *mp*, *mf*, and *pp*, and performance instructions *S. Pont.*, *Pos. Nat.*, and *S. baste*.

Handwritten musical notation for the second system of 'Surgindo'. It continues the piece with various chords and melodic lines. Dynamic markings include *sfz*, *mf*, and *mf*. Performance instructions include *S. Pont.* and *Pos. Nat.*.

Handwritten musical notation for the third system of 'Surgindo'. This system is primarily a bass line with sustained notes and chords. It includes dynamic markings *mp* and *mf*, and the instruction *alco*.

ANDADO

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Surgindo'. It features a more active bass line with triplets and quintuplets. Dynamic markings include *mf*, *psub*, and *mf*. Performance instructions include *alco* and *sfz*.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Surgindo'. It continues the active bass line with various rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* and *mf*. Performance instructions include *alco* and *sfz*.

Handwritten musical notation for the sixth system of 'Surgindo'. It concludes the piece with sustained chords and melodic fragments. Dynamic markings include *sfz* and *mf*. Performance instructions include *sfz* and *sub*.

* DESAFINADO

mf
pos. nat.

c. Lejano batuto (c. soltas)

s. nat.

**

pizz

arco

sfz

c. Lejano batuto (c. soltas)

mf

sfz

mf

sfz

mf

sfz

mf

* GOLPE COM A MÃO ESQUERDA NAS CORDAS DO INSTRUMENTO, SOBRE O ESPELHO (SEM ESTACADO)

** NOTAS CANTADAS (em falsete) COM A VOGAL "A".

Handwritten musical score for the first system. The top staff (treble clef) contains a whole note chord. The middle staff (bass clef) features a tremolo effect. The bottom staff (piano) has a dynamic marking of *pp* and the instruction *s. mont.* (sotto montato).

Handwritten musical score for the second system. The top staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf*. The middle staff (bass clef) has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff (piano) has a dynamic marking of *mf* and the instruction *Pos. Nat.* (Natural Position).

C. LEGNO BASTO

Handwritten musical score for the third system, labeled *C. LEGNO BASTO*. It features a bass clef staff with a melodic line and dynamic markings of *mf* and *sfz* (sforzando).

ARCO

Handwritten musical score for the fourth system, labeled *ARCO*. It features a bass clef staff with a melodic line and dynamic markings of *pp*, *mf*, and *mf*.

Handwritten musical score for the fifth system. It features a bass clef staff with a melodic line and dynamic markings of *mf* and *f*.

- * ASSOBO (REIÇÃO MÉDIA)
- ** HARMÔNICA LIVRE (REIÇÃO AGUDÍSSIMA)
- *** (TRÊMULO) NA CAIXA DO INSTRUMENTO
- *** NOTA MAIS GRAVE POSSÍVEL (CANTADO/WOOL A)

INTENSO

Pizz *seco* *seco* *Pizz* *seco*

mf *pos. nat.*

mf *mf*

mf *sfz*

Pizz *ALCO* *sfz mf s/vibr.*

* GOLPE COM A MÃO ESQUERDA NA CAIXA DO INSTRUMENTO (PERCUSSÃO)

Ágil

Handwritten musical notation for the first system. The top staff (treble clef) contains a wavy line representing a tremolo or vibrato. The middle staff (alto clef) has a long horizontal line with a circled 'h' and 'o' above it, and 'mf' below. A dashed line connects this to a note in the bass staff. The bass staff (bass clef) shows notes with a '+' sign below them.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff (treble clef) has 'mf s.pont.' and 'Pos. Mat.' markings. The middle staff (alto clef) has 'mf (falsetto)'. The bass staff (bass clef) features a dense vertical line of notes, possibly representing a tremolo or a specific texture.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff (treble clef) includes triplets and 'pizz' markings. The middle staff (alto clef) has 'mf' markings. The bass staff (bass clef) shows notes with a '+' sign below them.

* CANTADO

** ASSO FIO (REGIÃO MÉDIA)

Hsub

TEMPO I

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Annotations include "Pizz" above the first measure, "arco" above the second measure, and "mp s-tasto" below the second measure. A "t" symbol is placed between the staves in the first measure.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff shows a melodic line with a long horizontal bar and a section of notes. The lower staff shows a bass line with a long horizontal bar and a section of notes. Annotations include "C. Legno batoto" above the second measure, "mf s. punt. molto" below the second measure, and "mf seccionado" below the third measure.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Annotations include "sfz" below the first measure, "mf" below the second measure, "sfz mf" below the third measure, "f sub" below the fourth measure, and "mf >" below the fifth measure.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff shows a melodic line with a long horizontal bar and a section of notes. The lower staff shows a bass line with a long horizontal bar and a section of notes. Annotations include "f sub" below the second measure and "**" above the third measure.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with notes and slurs. The lower staff contains a bass line with notes and slurs. Annotations include "pp" below the first measure, "mf" below the second measure, "f sub" below the third measure, "f" below the fourth measure, and "sfz f" below the fifth measure.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff shows a melodic line with a long horizontal bar and a section of notes. The lower staff shows a bass line with a long horizontal bar and a section of notes. Annotations include "pp" below the first measure, "f sub" below the second measure, "pp" below the third measure, "f sub" below the fourth measure, "pizz" above the fifth measure, and "mf" below the sixth measure.

* EXCESSIVA PRESSÃO DO TÁLIO SOBRE A CORDA (SOM APERTADO).

** FERMATA BREVE (CR 4 SEG.) COM IMOBILIDADE TOTAL.

ARCO

mf

pp < mf

s. pont. > pp

for. mat.

ppp

Vigoroso

Pizz

ARCO

l s. pont. < mf

l s. tasto / viba.

sub

C. LEGNO BASTATO (C. SOLTAS)

mf sfz mf sfz mf sfz

ARCO

pp

l s. tasto

* EXCESSIVA PRESSÃO

mf s. part. molto

p
pos. Nat.

mf
mf
f
sub
mf s. part.

p
pos. Nat.
f
s/vibe.
mf

mf
mf
mf

f
p
f
f

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. A whole note chord is written with a '+' sign above it and a slur above. The chord consists of notes G2, B1, D2, and F2. This is followed by a measure with a 'fizz' annotation above and a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2. The next measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. The final measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. There are some additional markings like 'mf' and 'p' below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. A whole note chord is written with a '+' sign below it and a slur above. The chord consists of notes G2, B1, D2, and F2. This is followed by a measure with an 'Alto' annotation above and a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2. The next measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. The final measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. There are some additional markings like 'mf' and 'p' below the staff.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. A whole note chord is written with a '+' sign below it and a slur above. The chord consists of notes G2, B1, D2, and F2. This is followed by a measure with a 'poco' annotation below and a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2. The next measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. The final measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. A whole note chord is written with a '+' sign below it and a slur above. The chord consists of notes G2, B1, D2, and F2. This is followed by a measure with a '*' annotation above and a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2. The next measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. The final measure contains a whole note chord with notes G2, B1, D2, and F2, with a '+' sign below. There are some additional markings like 'mf' and 'p' below the staff.

Cuina 23/11/98